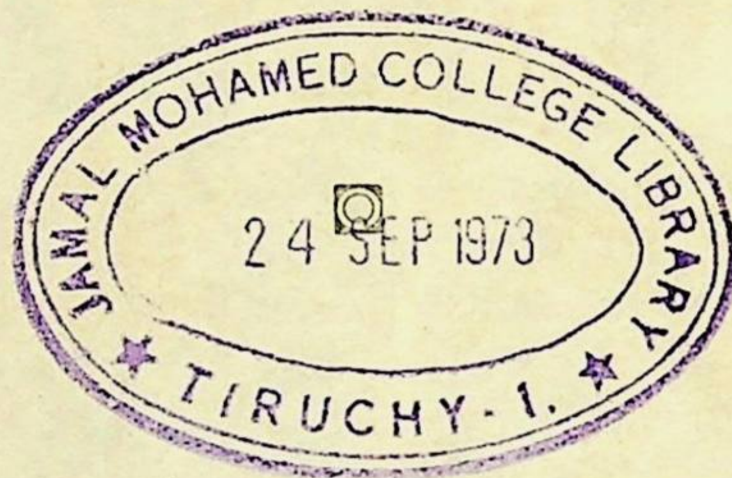
கழக வெளியீடு: கஎ௯

பழந்தமிழ் இசை



ஆசிரியர் :

இராவ்சாகெப்

கு. கோதண்டபாணி பிள்ளை



23

திருநெல்வேலித் தென்னிந்திய
சைவசித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம், லிமிடெட்,
திருநெல்வேலி :: சென்னை-1

First Edition: April, 1959.

PALANTHAMIZH ISAI

Published by

THE SOUTH INDIA SAIVA SIDDHANTA WORKS PUBLISHING SOCIETY, TINNEVELLY, LTD.,
1/140, BROADWAY, MADRAS - 1.

Head Office:

98, EAST CAR STREET, TIRUNELVELI.



Appar Achakam, 2/140, Broadway, Mdras-1.

பதிப்புரை

நிலவுலகில் காணப்படும் மொழிகள் ஆயிரக்கணக்காகும். அவற்றுள் நூற்றுக்கணக்கான மொழிகளே இலக்கிய இலக்கண அமைவுடையனவாகும். இவற்றுள்ளும் மிகத் தொன்மை வாய்ந்தன சிலவேயாம். தொன்மை மொழிகளுள்ளும் நனிமிகத் தொன்மை வாய்ந்ததாய், உலகிற்கே முதன்மொழி என்று சொல்லப்படும் மேன்மையுடையதாய், இருவகை வழக்கிலும் எவ்வகை மாறுதலுமின்றி அன்றுபோல் இன்றும் நின்று நிலவுவதாய், அயன்மொழிக் கலப்பாம் மாசு போக்கி நயமிகு தூய்மையதாய் விளங்குவது நம் கன்னித் தமிழ்மொழியேயாம். அம்மொழிக்கண் எம்மொழிக்குமில்லாத 'பொருளதிகார'மும், 'இயல், இசை, நாடகம்' என்னும் மூன்றும் ஒருங்கமைந்த தென்னும் உண்மை தன்பெயரானே புலப்பட எய்திய முத்தமிழ் என்னும் பெயரும் காணப்படுகின்றன.

ஒருபுடையொப்பாக இயல் உயிராகவும், இசை உணர்வாகவும், நாடகம் உடலாகவும் கொண்டு நம் செந்தமிழ்த்தாய் திகழ்கின்றனள். உயிரனைய இயல்நூல், குறைபாடு சிறிதுமின்றி முழு நிறைவுடையதாய் ஏறத்தாழ ஐயாயிர யாண்டுகளுக்கு முற்பட்ட தொல்காப்பியமாகும். அதுபோல் இசைநூல் ஒன்றும் இருந்திருத்தல் வேண்டும். அம்மட்டோ. நாடகநூலும் இருந்திருத்தல் வேண்டும். தொல்காப்பியத்தின்கண் இசைக்குறிப்பும் நாடகக் குறிப்பும் காணப்படுகின்றன. அதுகொண்டே அவற்றினை விளக்கும் முழுநூல்கள் இருந்திருத்தல் வேண்டுமெனத் துணிதல் ஏற்புடைத்தாகும்.

ஒல்காப் பெரும்புகழ்த் தொல்காப்பியனார் நானில மக்களும் மேனிலை எய்தக் காரணமாகவுள்ள பொருள்களைக் கருப்பொருள்கள் என வரையறை செய்தனர். அம்மக்கள் வாழ்தற்குரிய

நிலத்தையும், வாழ்க்கைத் துணையாம் காலத்தையும் முதற் பொருள் என்றனர். மக்களின் அகப்பண்பாட்டினை உரிப் பொருள் என்றனர். கருப்பொருள்கள் பலவாயினும் அவை யெல்லாம் அடங்குமாறு எண்வகையாகப் பகுத்தனர். அவை க. தெய்வம், உ. உணா, ௩. மா, ௪. மரம், ரு. புள், ௬. பறை, எ. செய்தி, அ. யாழ் என்பன. இவ்வைப்பு முறையில் தெய்வத் தின் சிறப்பும் முதன்மையும் போன்றுள்ளதே என்பது புலப்பட யாழினை ஈற்றில் வைத்தனர். இவ்வெட்டனுள் முதல் நான்கினை யும் வேறு நிறீஇ ஏனைய நான்கினையும் எதிர்நிரல் நிறையாகக் கொள்ளின் இச்சிறப்புப் புலனாகும். உணா மாவினையோ மரத் தினையோ கொன்றுண்ணாது அவற்றைத் துணைக்கொண்டு உழுது உழைத்து உண்பதே உயர்வுடைத்தென்பதற்குச் செய்தி அமைத் தார். மாவின் பயன் பால் முதலியவற்றோடு தோலும் நரம்பும் பறைக்கும் யாழுக்குந் தருவது. அதனால் மாவின் வரிசையில் பறையமைத்தார். மரம் எல்லார்க்கும் பயன் தருமேனும் பற வைக்கே பெரும்பயனுடைத்தாம். அம்முறையில் மரத்தின் வரிசையில் பறவை யமைத்தார். தெய்வம் உயிர்களை இயைத்து இயக்கி உய்விப்பது போன்று, இசையும் உயிர்களை இருவகை நிலையிலும் இயைத்து இயக்கி உய்விக்கின்றது. இருவகை நிலை அகம், புறம்.

அத்துணைச் சிறந்த இசையினைப்பற்றிய நூல்கள் தெய்வ நூல்கள் போன்று பலவிருந்திருக்கும் என்பது உறுதி. இதனை நூலாசிரியர் நன்கு விளக்குகின்றனர். இப்பொழுது இசை இலக்கணமாகிய முழுநூல் ஏதும் இல்லை. முத்தமிழிலக்கிய மாகிய சிலப்பதிகாரத்தின் துணைகொண்டும், அந்நூலின் அரும் பதவுரையும் அடியார்க்கு நல்லார் உரையும், அடியார்க்கு நல்லார் காட்டும் மேற்கோள்களும் ஆகிய துணை கொண்டும், சேக்கிழா ரடிகளருளிய பெரிய புராணத்தின் துணைகொண்டும் ஆசிரியரவர் கள் தம் நுண்மாண் நுழைபுலத்தால் வண்மையுற ஆய்ந்து எண்மையுற விளக்குகின்றார்கள். இவ்வாய்வுக்கு இலக்கியத் துணையாகப் பத்துப்பாட்டு எட்டுத்தொகை முதலிய சங்கச் சான்றோர் செய்யுட்களைக் கொள்கின்றனர். ஆசிரியரவர்களின் ஒரே நோக்கம் நடுவுநிலைவழாது ஆய்ந்து உண்மை கண்டு உலகுக்

குணர்த்தவேண்டுமென்பதே. பழந்தமிழ் யாழ் முறையாய்ந்து நூல் வெளிப்படுத்திய ஏனை ஆசிரியன்மாரும் அங்ஙனமே முன் வந்தனரெனினும், மிகு தொன்மையை நாடாது வம்புறுமரபின் வந்து கலந்த இசைமுறையை அடிப்படையாக வைத்துக் கொண்டே ஆய்ந்துள்ளனர். அதனால் பண்டையவுண்மை புலனாகும் வாயில் இல்லாமற் போயிற்று.

இவர்கள் 'பழந்தமிழ் இசை' மிகு பழமை வாய்ந்த நாகரிகப் பண்பாடுமிக்க உலக இசைகளுடன் எங்ஙனம் ஒத்து நிற்கின்றதெனை ஆயத்துணிந்து தூய வெற்றியுங் கண்டனர். இவர்கள் ஆய்வு அடிப்படை வளர்ச்சி முறையை அளவை முறையோடு மேற்கொண்டுள்ளது. அஃதாவது முதற்கண் ஐந்திசையாக விருந்து பின்பு ஏழிசையாக வளர்ச்சி எய்துவதே இயல்பும் முறைமையுமாகுமென்பதே ஏனை ஆய்வாளர்களனைவர்களும் தொடக்கமுதலே ஏழிசைப் பண்கள் - இராகங்கள் - இருந்தன வெனவும், பின் இசையமைவின் பொருட்டு அவற்றினின்று இரண்டு நரம்பு(சுரம்)களை நீக்கி, ஐந்திசை கொண்டனரென்னும் கருத்துடன் ஆய்ந்தனர். அதனால் உண்மை பிறழ நேர்ந்தது. "உழையும் தாரமும்" நீங்கிய ஐந்திசைகளே தொடக்கத்திருந்தன என்னும் மெய்ம்மை கண்டமையால் ஐந்திசைகளே கொண்டு திகழ்ந்த வுலகங்கள் எவையெவை என நாடலாயினர்.

சீனம், எகிப்தியம், கிரேக்கம் முதலிய நாடுகளும் மிகப் பழங்காலத்து இங்ஙனமே கொண்டுள்ளனவெனவும் கண்டனர். கண்டது மட்டுமன்றிச் சீனர் பழமையை மாற்றச் சிறிதும் இடம் தராராய் இன்றும் ஐந்திசையே கைக்கொண்டு வருகின்றனர் என்னும் வாய்மையினையும் கண்டனர். கண்டு "முல்லைத் தீம்பாணியே" பண்டுள்ள இயற்கையிலெழுந்த இசை எனவும், அந்நிலமே மக்களின் அமைதி வாழ்க்கைக்கும் அச்சமின்றி மா, மரம், புள்ளுடன் நெருங்கிப் பழகுவதற்கும் அவற்றாலாம் பயன்களை அவற்றிற்கு ஊறுவிளைக்காது பெறுதற்கும் வாய்ப்புடைத்தாகவுள்ளதெனவுங் கண்டனர். கண்டு பழந்தமிழிசை உலக இசைகளுடன் தொடர்புடையதென்னும் முடிவுக்கு வந்து துணிந்தனர். அத்துணிபினை மயங்கும் தமிழுலகுக்கும் பிற வுலகுக்கும் இந்நூல் வாயிலாக எடுத்துக்காட்டியுள்ளனர்.

மேலும் பழந்தமிழ் மக்கள் வரலாற்றுக் காலத்துக்கு மிகு பழங் காலத்திருந்தே முல்லை முதலாக நிலப்பாகுபாட்டினைச் செய்து ஒழுகலாறுகள் அமைத்து ஒழுகி வரும் உண்மையும் இதனை வலியுறுத்துவதைக் கண்டனர்.

ஐந்திசையமைப்பின் கிளை முறைகளும், ஒவ்வோர் இசை நரம்பின் ஒலி அலைகளைப் பண்டுள்ளோர் தங்கள் எஃகு நுண் செவியால் மிக நுணுக்கமாகப் பாகுபடுத்தி நந்நான்கு நரம்பிசை வேறுபாடு கண்டமைத்துத் தனித்தமிழிசைவல்லார் கையாண்டு வந்ததையும் கண்டனர். அம்முறையில் பண்டுள்ள ஐந்திசைக்கும் ஐந்நான்கு இருபதும், பண்டே இயல்புற அமைந்துள்ள ஏழிசையினுள் பாகுபாடில்லாத "குரலும் இளியும்" ஆகிய இரண்டுங் கூட்டி இருபத்திரண்டாயினமையையும் நன்கு விளக்கினர். இவற்றைக்கொண்ட இசைகள் இருநாற்றைம்பத்தாருகவும் மேலும் ஐந்நூற்றுப் பன்னிரண்டாகவும் பெருகி வழங்குவதையும் காணலாம். தமிழெழுத்துக்கள் குறிலும் நெடிலுமாகவுள்ளன ஐவைந்தே எனவும், இனமில்லாதன "ஐ ஔ" ஆகிய இரண்டெனவுங் காணப்படுவது இவ்வாய்வுக்குப் பெருந்துணையாய் "குரலும் இளியும்" இசையலைப் பாகுபாடின்மைக்கு எடுத்துக்காட்டாயின.

யாழ் என்னும் இசைப்பெயர் ஆகுபெயராக இசைக்கருவிக்கும் பெயராயிற்று. சுரநிலத்தைக் குறிக்கும் நரம்பென்பதும் அங்ஙனம் ஆயதேயாகும். மேற்கூறிய இருபத்திரண்டு பாகுபாடுகளையும் "கேள்வி" என வழங்கினர். நம் முன்னோர் இற்றைஞான்றுள்ளன போன்ற புறக்கருவிகளின் துணை சிறிதுமின்றித் தம் எஃகு நுண்செவித்துணையால் "கேள்வி"களை நுனித்தறிந்த திறல் எவர்க்கும் மிக்க வியப்பினையூட்டுவதாகும்.

நம் தமிழ்ப் பேரிசை மிக்க தொன்மை வாய்ந்தது; உலகப் பழம் பேரிசையுடன் தொடர்புடையது; நனிமிகு சிறப்பமைந்தது; பழந்தமிழ் நூல்களிற் காணப்படுங் குறிப்புக்களைக் கொண்டு ஒரு பெரிய இசைநூல் வரைதற்குரிய வாய்ப்புடையது என்பன இந்நூலால் நன்கு புலனும். இதன் ஆசிரியரவர்கள் அரிது முயன்று மேலைநாடு கீழைநாடுகளிலுள்ள பழங்காலம், இடைக்காலம், தற்காலம் தோன்றிய இசைப்பெரு நூல்களனைத்

தையும் நன்காய்ந்து அவற்றை வரன்முறைப்படி ஆங்கில அடிக் குறிப்புக்களுடன் ஆங்காங்கு மலைவற விளங்கும்படி காட்டியுள்ளார்கள். இவை இயலிசை கற்பார்க்கும், ஆய்வார்க்கும், நூல் யாப்பிற்கும் பெருந்துணைபுரிவன. ஆசிரியரவர்களின் உள்ளக் கிடக்கையெல்லாம் வெளிவருமாறு விரிந்த இசை நூலொன்று அவர்கள் வாயிலாக வெளிவர ஆண்டவன் அருள்புரிவானாக. அது நம் செந்தமிழன்னைக்குத் திருமுடிமணியாய்ப் பொருவறத் திகழ்ந்து பொலியும். அம்மட்டுமன்று, இவ்வுண்மைகளைத் தும் ஆங்கில மொழி நூல் வாயிலாக வெளிவருதலும் வேண்டும். அங்ஙனம் வருமேல் பரந்துபட்ட உலகவரங்கில் நம் பழந்தமிழிலுள்ள இயல் இசை மாண்புகள் உள்ளவாறு தமக்குரிய தக்க இடத்தமர்ந்து மேன்மையுறும். அத்தகைய அருந்தொண்டைப் புரிதற்குரிய எல்லாவகையாற்றலும் குறைவின்றி நிறையப் பெற்றவர்கள் இதன் ஆசிரியரவர்களாகிய இராவ்சாகிப் **து. கோதண்டபாணிப் பிள்ளை, பி. ஏ.** அவர்களேயாவர். அங்ஙனம் புரியுமாறு அவர்களைத் தூண்டி ஊக்கமும் ஆக்கமும் உதவ வேண்டுவது உண்மைத் தமிழன்பர்களின் உறுகடனாகும்.

ஆசிரியரவர்களால் வெளிப்போந்து கற்பார்க்குக் கழி பேருவகையூட்டிக் கொண்டிருப்பன "நெடுநல்வாடை"யினைத் திறனாய்ந்து தெளிவதாயமைந்த "பாநலன்," "பொருள்நலன்" என்னும் இரு பெருநூற்களும், "முதற்குறளுவமை" என்னும் ஒரு பெருநூலுமாகும். இயற்புலமையும், பன்மொழிப்புலமையு மிக்க இவர்கள் இசைப் புலமையிலும் சிறந்து அரிய இசை நூலும் யாத்துத் தந்துள்ளது தமழரின் தவப்பேறாகும். தொடர்கள் இனிமையும் எளிமையும், சுருக்கமும், விளக்கமும் மிக்கிருப்பதுபோன்று சிறு சிறு அமைப்பாகவும் அமைந்துள்ளமை பெருமாண்புடையனவாகும், எல்லா வகையானும் சிறந்த தக்கார் பலரின் பாராட்டுரைகள் பலவும் நூலை நன்கு அணிசெய்கின்றன.

இஃது இசைவல்லார்க்கு மட்டுமன்றி இசை கற்கத் தொடங்குவார்க்கும் அவரவர்தம் வளர்ச்சிக்கும் முன்னேற்றத்திற்கும் நல்லவழிகாட்டியாகும். இயல்நூல் கற்பார்க்கும் ஆங்காங்கு வரும் இசைப் பகுதித் தொடர்களைப் பாக்களை

முட்டின்றிப் பொருள் காணவும், இசைகற்க வேட்கை அரும்பவும் பெருந்துணையாகும். அதனல் இருவகை மாணவருலகமும் இதனைக் கற்றுப் பயன்பெறுதல் ஒருதலையாகும். பல்கலைக் கழகத்தார் இதனைப் பாடமாக அமைத்து உண்மை இசைப் பயிற்சிக்கும் வளர்ச்சிக்கும் துணைபுரிவார்களாக.

செந்தமிழன்பர்களும் சிறப்பாக இசைத்துறைவல்ல ஆசிரிய மாணவர்களும் வாங்கியும் வாங்குவித்தும், கற்றும் கற்பித்தும் பயன் எய்துவார்களாக.

சைவசித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகத்தார்.

உள்ளுறை

பொருட்பிரிவு

I

பொதுவியல்

II

இசைமுறை இயல்

III
ஆய்வியல்

அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகமும்

தமிழ் இசைச் சங்கமும்

நிறுவிய

செட்டிநாட்டு ராஜா [illegible]

அண்ணாமலைச் செட்டியார்

[illegible]



கைம்மாறு காணல்

நேரிசை ஆசிரியப்பா

ஆடினர்க் கென்றும் பாடினர்க் கென்றும்
வாடினர்க் கென்றும் வரையாது கொடுத்த
பட்டினத்து அடிகளின் பண்புகொள் தொல்குடி
பண்ணிய தவத்தின் புண்ணியத் தோன்றல்
அண்ணு மலைப்பேர் ஆற்றல்சால் அரசே!
தன்னலம் கருதிஅம் முன்னேன் துறந்தனன்;
நின்னலம் விழைந்திலை; பன்மடங் குயர்ந்தனை
பலர்நலம் விழைந்து பல்கலைக் கழகம்
பாற்பட நிறுவினை ; ஏற்புடைப் பொருளை
ஈட்டியும் காத்தும் ஏமுற வகுத்தும்
நாட்டிய அறம்பல ; நலம்பல ; திறம்பல ;
வாடிய புலவரைத் தேடியும் தேற்றினை ;
மூவா முத்தமிழ் முந்துற வளர்த்தனை ;
இசைபெறு திருவின் வேந்தவை நிறுவிக்
காலனை வெருட்டிக் காத்தனை தமிழ்இசை;
தில்லைக் கூத்தனைத் தினமும் வழுத்தலின்
முத்தியும் இழந்திலை பத்தியின் பெருக்கால்
காடுை காத்தகை வாடுை ஆளுமே
அளப்பருங் கருணை வளப்பெருந் தொண்டிற்கு
ஆற்றுகைம் மாறென ஏற்றருள்
தெள்ளு தமிழிசை தெளிநூல் இதையே.

—நூலாசிரியன்.

முன்னுரை

பதினுறு ஆண்டுகளுக்கு முன்பு ராஜா சர் அண்ணுமலைச் செட்டியார் அவர்கள் ஆரம்பித்த தமிழ் இசை இயக்கம் ஆண்டுதோறும் வளர்ந்து வருகின்றது. தமிழ் மக்களுக்கும் தமிழ் இசைக்கும் பல நன்மைகளை இந்த இயக்கம் தருகின்றது. இதன் விளைவாய் எழுந்தது இந்த நூல் ஆகும்.

இந்நூலாசிரியர் இதுவரையில் இலக்கியத்துறையில் உழைத்தவர், இப்போது இசை ஆராய்ச்சியை மேற்கொண்டது வரவேற்கத்தக்கது. தமிழ் இசைக்கும் தமிழ் இலக்கியத்திற்கும் நெருங்கிய தொடர்பு உண்டு என்பது இந்நூலால் நன்கு விளங்குகின்றது.

'பழந்தமிழ் இசையின் அடிப்படை யாது? அது எவ்வாறு தோன்றியது? எவ்வாறு வளர்ந்தது?' என்பவைகளே இந்நூலுள் ஆராயப்படும் பொருள் என்று பொதுவாகக் கூறலாம். இவைகளைக் குறித்து ஆராய்ச்சி சிறந்த முறையில் இந்த நூலில் நிகழ்கின்றது. இவ்வாசிரியர் பற்பல ஆதாரங்களைப்-பல இலக்கிய மேற்கோள்கள், பல பேரறிஞர்கள் கூறியவைகள், பல இசை அறிஞர்களின் கருத்துக்கள் முதலியவற்றைத் தம் முடிவுக்குத் துணையாகக் கையாளுகிருர்.

தமிழ் இசையின் தொன்மையை நன்ருக ஆசிரியர் விளக்கியிருக்கிருர். பரத முனிவர் நாட்டிய நூலிலிருந்தே மேற்கோள்களைக் காட்டி அவர் காலத்திற்கு முன்பே தென்னுட்டில் இசையும் நாட்டியமும் சிறப்புற்றிருந்தன என்று இவர் காட்டுவது பாராட்டுதற்குரியது. தமிழ் இசையின் தொன்மையை நிறுவுதற்கு இவர் காட்டும் சங்க இலக்கியச் சான்றுகள் பல.

இவர் கூறிய முடிவுரை ஒரு சிறந்த வரலாற்று ஆராய்ச்சியாக முடிகின்றது.

தமிழ் இசை ஆராய்ச்சி என்று எடுத்துக்கொண்டால் ஆபிரகாம் பண்டிதர், விபுலாநந்தர், இராமநாதன் என்னும் மூன்று பெயர்கள் முன்னிற்கின்றன. இசை ஆராய்ச்சி, ஆபிரகாம் பண்டிதர் காலத்தில் தொடங்கியது என்னலாம். அவர் ஆராய்ச்சிக்குப் பல படிகள் உயர்ந்து நிற்பவை விபுலாநந்தர் ஆராய்ச்சியும் அவர் யாழ் நூலும். இவ்விருவர் நூல்களுக்கும் மேல் சிறந்து விளங்குவது பல இசை நுணுக்கங்களையும் பழைய இசை முறையையும் விளக்குவது, சங்கீத பூஷணம், இராமநாதன் இயற்றிய 'சிலப்பதிகாரத்திசை நுணுக்க விளக்கம்' என்னும் நூல். மதுரை பொன்னுச்சாமிப் பிள்ளை அவர்களும், குடந்தை சுந்தரேசன் அவர்களும், இத்துறையில் உழைத்து, தமிழ் இசைமுறையை விளக்கியிருக்கிறார்கள். இப்பேராசிரியர்கள் எல்லோருடைய ஆராய்ச்சிக்கு மேலும் சென்றுவிட்டது இந்த நூலிற் காணும் ஆராய்ச்சி. இவர்களுள் யாரும் விளக்காத தமிழ் இசையின் அடிப்படையையும், அதன் தோற்றத்தையும், வளர்ச்சியையும் தக்க ஆதாரங்களுடன், முந்திய நூல்களைவிட மிகவும் தெளிவாகவும், சிறப்பாகவும் விளக்குகின்றது இச்சிறு நூல் என்றால், அது மிகையாகாது.

இந்த நூலாசிரியருக்கு மக்கள் நன்றி உரியது. எல்லோரும் படித்து மகிழ வேண்டுகின்றேன்.

அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகம்.
26—3—59

தி. மு. நாராயணசாமி
துணைவேந்தர்
(Vice Chancellor)

அணிந்துரை

பழந்தமிழ் இசை என்னும் இந்த நூலைப்பற்றி எழுதத் தொடங்கும்போதே தமிழிசை வள்ளல், ராஜா, சர். அண்ணாமலை வேந்தர் பெயரே நம் முன்னே நிற்கின்றது. இந்தப் பெருங்கொடை வள்ளல் இல்லையேல் தமிழ் இசை ஏது? தமிழ்ப் பாடல்கள் ஏது? தமிழிசைக்குப் புத்துயிர் அளித்தவர் இந்த அரசரே. இந்த அரசருக்கு நன்றி செலுத்துவதாகவே இந்த நூல் அமைந்ததும் புகழத் தக்கது.

இந் நூலாசிரியர் காட்டிய காரணங்களை எல்லாம் விருப்போ வெறுப்போ இன்றி ஆராய்ந்தால், தமிழ் இசைக் குத் தாயகம் தமிழ்நாடே அன்றி வேறில்லை என்பது ஐயமின்றித் தெரிகின்றது. நரம்பைக் கொண்டே இசைச் சுரங்களின் நிலைகளை எவ்வளவு எவ்வளவு ஒலி அளவு கொண்டவை என்று காணமுடியுமென்றும் அவற்றைக் கொண்டே முதல் முதல் சுரங்களின் அளவுகளைத் தமிழ் நாடு கண்டது என்றும் இந் நூலாசிரியர் எடுத்துக் காட்டு வது மிகப் பொருத்தமெனத் தோன்றுகின்றது. சுரங் களின் அமைப்பு முறையையும், பண்கள் அல்லது இராகங் கள் அமைக்கும் முறையையும் இந் நூலாசிரியர் மிகத் தெளிவாக விளக்கிக் காட்டுகின்றார்கள்; இசை அறிஞர் களுக்கு இது பெருமகிழ்ச்சியை அளிப்பதாகவும், பெரு விருதாகவும் இருக்கின்றது.

சம்வாதி என்று ஒரே பிரிவாகக் கொள்ளாது, சம்வாதிக்குள்ளே நட்பு வேறு கிளை வேறு என்று பழைய

காலத்தே தமிழிசை கொண்ட விவரத்தை இவ்வாசிரியர் விளக்கிச் செல்வது பாராட்டத் தக்கது. இங்கு ஆசிரியர் அரிய இசை நுட்பத்தை விளக்குகிறார். இதைப்போலவே செம்பகை, வெம்பகை என்பவைகளையும் விளக்குகின்றார். செம்பகை என்றால் எது? வெம்பகை என்றால் எது? என்று விளங்காமல் இருந்தவைகளை இந்த நூலாசிரியர் மிகத் தெளிவாகவே விளக்கிக் காட்டுகின்றார்; இவைகளெல்லாம் இசை அறிஞர்கள் மகிழத் தக்கனவாகும்.

ஐந்திசை ஏழிசை வரன்முறையையும் ஐந்து கிளை ஏழு கிளை வரன் முறையையும் பற்பல காரணங்களைக் காட்டி விளக்குகின்றார். கல்லாடம் 15-ஆம் செய்யுளும் இதற்கு ஆதரவு தருகின்றது.

"உறவு இணை நட்பு கிளைவியப் பெய்த
முகில்முழவு அதிர, எழ்இசை முகக்கும்
முல்லை யாழொடு."

என்று அது கூறுகின்றது. புதிதாக இரண்டு கிளைகள், முன்பு விலக்கப்பட்டிருந்தவை, இப்போது கிளைகளாக வந்துவிட்டனவே என்று வியப்பெய்தினவாம்; பழைய உறவான இணை, நட்பு, கிளை முதலியவை. இப் பாட்டு ஐந்து கிளை ஏழு கிளையாக வளர்ந்ததை உறுதி செய்கின்றது. இதைப் போலவே ஐந்து இசை முறை ஏழு இசை முறையாக வளர்ந்தது என்பதையும் இந்தப் பாட்டே காட்டுகின்றது. சென்ற ஆண்டு பண்ணாராய்ச்சிக் கூட்டத்தில் முல்லையாழ் என்பது ஐந்திசை கொண்ட மோகனம் என ஆராய்ந்து முடிவு காணப்பட்டது. ஐந்திசை கொண்ட முல்லையாழ் ஏழிசையை முகந்து கொண்டது எனக் கல்லாடம் கூறுகின்றது. இந்த நூலாசிரியரே சென்ற ஆண்டு பண் ஆராய்ச்சிக் கூட்டத்தில் இதே பாடலை எடுத்துக் கூறி விளக்கம் தந்தார்கள். ஆனால் இது இங்

நூலில் இடம் பெறவில்லை யாகையால் யான் இதை எடுத்துக் காட்டலானேன்.

இவைகளோடு திருமங்கை மன்னன் (7-ஆம் பத்து, 3-ஆம் பதிகம், 7-ஆம் பாசுரத்தில்) "பண்ணின் இன்மொழி யாழ் நரம்பிற் பெற்ற பாலையாகி" எனக் கூறுவதும் ஆசிரியர் கருத்தை ஒத்திருக்கின்றது. மேலே கூறிய முல்லையாழ் என்பதைப் போலவே யாழ் என்றவை எல்லாம் ஐந்து இசை கொண்டவை; நரம்புகள் என்பவை சுரங்கள். ஐந்திசை கொண்ட யாழின் சுரங்கள் பெற்றெடுத்தது பாலை என்று திருமங்கை மன்னன் கூறுவது இந் நூலாசிரியர் கருத்திற்கு எவ்வளவு பொருத்தமாக அமைகின்றது!

பற்பல இலக்கியங்களிலிருந்து மேற்கோள்களைக் காட்டித் தமிழிசையின் பழைமையை இவ்வாசிரியர் நன்கு எடுத்துக் காட்டுகின்றார். இசை எவ்வாறு பண்பாடு தருகின்றது என விரிவாகக் காட்டுகின்றார். இசையினாலே இறைவனை அடையலாம் என்றும், இசையினால் விஞ்ஞான முறைப்படி மனமும் ஆன்மாவும் எப்படித் திருந்துகின்றன என்றும் இவ்வாசிரியர் விளக்கிக் கூறுவன படிக்கப் படிக்கப் பேருவகையை அளிக்கின்றன. பரத முனிவர் நாட்டிய நூலிலிருந்தே இரண்டு இடங்களை எடுத்துக் காட்டித் தமிழிசையானது அவர் காலத்திற்கு முந்தியது என ஆசிரியர் எடுத்துக் கூறுகின்றார். பழந்தமிழ் இசை என்ற இந் நூல் பெரிய ஆராய்ச்சிக் களஞ்சியமாகத் திகழ்கின்றது. அன்பர்கள் பழந்தமிழிசையின் தொன்மையை உள்ளவாறு உணர்ந்து பயனடைய இந் நூலைக் கட்டாயமாகப் படித்து மகிழவேண்டுமெனப் பரிந்துரைக்கின்றேன்.

இந்த அரிய நூலை இயற்றித் தந்த என் பழைய நண்பரும், பழந்தமிழிசை கண்ட ஆசிரியருமாகிய,

உயர்திரு, K. கோதண்டபாணி பிள்ளையவர்கட்கு எனது சார்பாகவும் தமிழிசை உலகின் சார்பாகவும் எனது நன்றியைத் தெரிவித்துக்கொள்கின்றேன்.

அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகம், அண்ணாமலை நகர்

இன்னணம்,
எம். எம். தண்டபாணி தேசிகர்.
இசைப் பேராசிரியர், இசைத் துறைத் தலைவர்

மதிப்புரை

I

ஒரு நாட்டின் நாகரிக வாழ்வினைப் புலப்படுத்தும் இசைக் கலையானது அந்நாட்டினர் பேசும் தாய்மொழியை நிலைக்களமாகக் கொண்டால்தான் உள்ளவாறு வளர்ச்சி யடைய முடியும். நம் தமிழ் முன்னோர், தமது உயிரனைய தாய்மொழியாகிய தமிழினையும், அம்மொழியினை உடம் பாகப் பெற்று வளர்ந்த இனிய இசையினையும் தம்மால் வழிபடப் பெறும் இறைவனது திருவுருவாகவே மதித்துப் போற்றியுள்ளார்கள். மக்களது மனக்கவலை தீர்க்கும் நன்மருந்தாக நம் முன்னோர், தம் நுண்ணறிவாற் கண்டு பயன்படுத்திய பழந்தமிழ்ப் பண்களின் நுட்பமும், சிறப்பும் சங்கத்தொகை நூல்களிலும், முத்தமிழ்க் காப்பியமாகிய சிலப்பதிகாரத்திலும், அதன் உரைகளிலும் நன்கு விளக் கப் பெற்றுள்ளன. கடைச்சங்க காலத்திற்குப்பின் நம் நாடு அயலாரது ஆட்சிக்குட்பட்டமையால் உரிமை இழந்த தமிழ் மக்கள், தமக்குரிய இசை, நாடகம் முதலிய கலைச் செல்வங்களை உருச்சிதையாது பேணிவளர்க்கும் ஆற்றல் அற்றவராயினர். இடைக் காலத்தில் இறைவனது திரு வருளால், திருஞானசம்பந்தர், திருநாவுக்கரசர், சுந்தரர் முதலிய திருமுறை ஆசிரியர்களும், நம்மாழ்வார் முதலிய திவ்யப்பிரபந்த ஆசிரியர்களும் தோன்றித் தெய்வத் தமி ழிசையினைப் பரப்பினமையால், பண்டைத் தமிழிசைக் கலையானது மீண்டும் வளம்பெற்று வளரத்தொடங்கியது; எனினும், கி. பி. பதினான்காம் நூற்றாண்டு தொடங்கி இத்தமிழ்நாடு அயல்மொழியாளர் ஆட்சியுட்பட்டு அல்லற் பட்டமையால், தமிழ் மொழியும், தமிழிசை முதலிய கலை களும் தளர்ச்சியுறும் இடர்நிலையுள தாயிற்று. இக்காலத் தில் மக்களது விழிப்பின்மையால், பழந்தமிழ்ப் பண்முறை யாகிய தமிழிசை, தனது உருச்சிதைந்து மாறும் நிலை ஏற் பட்டது. நெடுங்காலமாகச் செறிந்து மறைத்த இவ்விருள் நிலையைப் போக்கித் தமிழிசை வளர்ச்சிக்குப் புத்துயி

ரளித்த பெருங்கொடை வள்ளல், அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகம் நிறுவிக் கலைப்பணி புரிந்த டாக்டர் ராஜா சர் அண்ணாமலைச் செட்டியார் அவர்கள் என்பதனைத் தமிழகம் நன்குணரும்.

தமிழிசையியக்கத் தந்தையாராகிய அவர்களின் நன் முயற்சியின் பயனாக, இரண்டாயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முன் நம் தமிழ் முன்னோர் கண்டுணர்த்திய பழந்தமிழ்ப் பண்களின் இலக்கணங்களையும், அவ்விசை நுட்பங்களைப் புலப் படுத்தும் கருவிகளாக நம்முன்னோர் கையாண்ட குழல், யாழ், முழவு முதலிய இசைக் கருவிகளின் அமைப்பினையும் அறியவேண்டுமென்னும் ஆர்வம் நம் நாட்டில் உண்டாயது. அக்கருவிகளைக்கொண்டு இசைத்துக் காட்டப் பெற்ற தமிழ்ப் பண்களுக்குப் பிற்காலத்தில் ஏற்பட்ட பெயர்மாற்றம் முதலிய திரிபுகளையும், இக்காலத்தில் நம் தென்னாட்டில் வழங்கும் இசை முறைக்கும் பழந்தமிழிசை முறைக்கும் அமைந்த தொடர்பினையும் நன்கு ஆராய்ந்து, பழந்தமிழ்ப் பண்களின் தூய உருவங்களைக் கண்டறிந்து, இசைத்து மகிழ வேண்டும் என்ற பெருவேட்கை இயலிசைப் புலவர்கள் உள்ளத்தே கிளர்ந்தெழுவதாயிற்று. இவ்விருப்பத்தின் பயனாக இசைத் தமிழாராய்ச்சி நூல்கள் சில வெளி வருவனவாயின.

சிறந்த தமிழறிஞரும் ஆங்கிலமொழி நூல்களை ஆழ்ந்து கற்றவரும் ஆகிய திருவாளர் இராவ்சாகெப், கு. கோதண்டபாணிப் பிள்ளையவர்கள், பழந்தமிழ்ப் பண்களின் இன்னிசையமைப்பினை இக்காலத்தாரும் கேட்டு மகிழ வேண்டும் என்னும் பேரார்வத்துடன் அரிதின் முயன்று ஆராய்ந்து 'பழந்தமிழ் இசை' என்ற பெயரில் இசையாராய்ச்சி நூலொன்றை இயற்றியுள்ளார்கள். திரு. பிள்ளையவர்கள் தமிழ் நலமுணர்ந்து புலவர்களைப் பாராட்டும் நல்லியல்பு வாய்ந்தவர். அரசியலாட்சியில் உயர்ந்த பதவியிலிருந்து பணி புரிந்து ஓய்வு பெற்றுள்ள இவர்கள், சங்கநூல்களை ஆழ்ந்து கற்று, அவற்றின் சுவை நலங்களில் திளைத்து இன்புறுதலையே தமது பொழுது

போக்காகக் கொண்டு தமிழ்த்தொண்டு புரிந்து வருவது, தமிழ் மக்களால் மகிழ்ந்து பாராட்டத்தக்க நற்செய்தியாகும். பத்துப் பாட்டுள் ஒன்றாய் நக்கீரரால் பாடப் பெற்ற நெடுநல்வாடை என்னும் அழகிய பாட்டின்கண் அமைந்த பா நலன், பொருள் நலன் ஆகிய சுவையினை விளக்கும் முறையில் இவர்கள் எழுதிய 'நெடுநல்வாடை திறனாய்ந்து தெளிதல்' என்னும் நூலும், தெய்வப் புலவர் திருவள்ளுவரது புலமைத் திறத்தைப் போற்றிப் பயிலும் நோக்கத்துடன் எழுதிய 'முதற்குறள் உவமை' என்ற நூலும் தமிழிலக்கியங்களைக் கற்போர்க்கு இன்சுவை நல்கும் நல்விருந்தாய் அமைந்துள்ளன.

சென்னைத் தமிழ் இசைச் சங்கத்தார் ஆண்டு தோறும் நடத்திவரும் தேவாரப்பண் ஆராய்ச்சியில் ஆர்வமுடன் கலந்து மகிழும் இயல்புடைய பிள்ளையவர்கள் அப்பண்ணாராய்ச்சி மாநாட்டில் இயலிசைப் புலவர்கள் கூறும் கருத்துக்களை நன்கு ஆராய்ந்து, தமிழிசை ஆராய்ச்சிக்கு ஊக்கம் அளிக்கும் முறையில் இந்நூலை இயற்றி உதவியுள்ளார்கள். இந்நூல், தொல்காப்பியம் முதலான பழந்தமிழ் நூல்கள் பலவற்றிற் காணப்படும் இசைக் குறிப்புக்களையும், சினம், எகிப்து முதலிய பிற நாடுகளில் பண்டைக் காலத்தில் இசை வளர்ந்த வரலாற்று முறையினையும் அடிப்படையாகக் கொண்டு, பழந் தமிழ் இசையமைப்பினை இக்கால இசையமைப்புடன் ஒப்பிட்டு விளக்கும் முறையில் அமைந்துளது.

தமிழ் இசையின் தொடக்கம், இசையினால் விளையும் பண்பாடு, பழந்தமிழிசை முறையும் பிற்காலத்தில் அதன் கண் புகுந்த புதுமையும், முல்லைநிலத்தின் இசை முறையே உலக இசை முறையாய் அமைந்த நுட்பம், இசை முறைகளின் தோற்றம், இசையின் வளர்ச்சியும் ஏழ்பெரும் பாலையும், பழந்தமிழிசையினை விளக்கும் தொன்மைச் சான்றுகள் ஆகியவை இந்நூலில் இடம் பெற்றுள்ளன.

சேரமுனிவராகிய இளங்கோவடிகள் சிலப்பதிகாரம் ஆய்ச்சியர் குரவையிற் குறித்த முல்லைத் தீம்பாணி

என்பது, இக்காலத்தில் மோகனம் என்ற பெயரால் வழங்கப்படும் ஐந்திசைப்பண்ணே ஆதல்வேண்டும் என இந்நூலாசிரியர் பல்வேறு காரணங்களைக் காட்டி முடிவு காணும் ஆராய்ச்சி முறை, ஆராய்ச்சி அறிஞர்களுக்குப் பெருவிருந்தாய் அமைந்துளது. இசையாராய்ச்சி என்பது, இயற்புலமையும் இசைப் புலமையும், எண்ணூல் முதலிய பிறகலைகளின் துணிபுங்கொண்டு பல காலும் தொடர்ந்து ஆராயத்தக்க நுட்பமுடையது என்பதனை 'ஏழிசைச் சூழல்புக்கோ' எனவரும் திருவாதவூரடிகள் வாய்மொழியால் நன்குணரலாம். இங்ஙனம் நுண்மாண் நுழைபுலன் கொண்டு ஆராயத்தக்க இசைத்தமிழ் ஆராய்ச்சியில் திரு. பிள்ளையவர்கள் ஈடுபட்டு, இடைவிடாது ஆராய்ந்து, அரியபல இசைநுட்பங்களை இந்நூல்வழியாகத் தமிழ் மக்களுக்கு எடுத்துக்காட்டி விளக்கியுள்ளார்கள்.

இந்நூலை, தண்ணார் தமிழளிக்கும் அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகத்தை நிறுவிய பெருவள்ளலும், தமிழிசை இயக்கத்தந்தையாரும் ஆகிய அண்ணாமலையரசர் புரிந்த இசைத் தொண்டுக்குக் கைம்மாறு காணல் என்னும் நன்றியுணர்வுடன் பிள்ளையவர்கள், அரசர் அவர்களுக்கு உரிமை செய்திருப்பது மிகவும் பொருத்தமுடையதாகும். அவ்வள்ளற்பெருமானின் புதல்வரும், இடையறுது முத்தமிழ்ப் பணி புரிந்து வருகின்றவர்களும் ஆகிய டாக்டர் ராஜா சர் முத்தையா செட்டியார் அவர்களும், அவர்கள் குடும்பத்தாரும் நீடுழி வாழ்க என வாழ்த்துவோமாக. இந்நூலாசிரியர், ஆராய்ச்சியினைத் தொடர்ந்து செய்து, இத்தகைய ஆராய்ச்சி நூல்கள் பல இயற்றி உதவி நெடிது வாழ்க.

அண்ணாமலை நகர்.

லெ. ப. கரு. இராமநாதன் செட்டியார்.
தமிழ்த்துறைத் தலைவர்
அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகம்.

மதிப்புரை

II

எகித்தியம் உட்பட உலகிசையனைத்திற்கும் தமிழிசையே தாயாயினும், கடந்த ஐயாயிரம் ஆண்டுகளாகத் தமிழ், தமராலும் மாற்றாராலும் (பெரும்பான்மை இலக்கியமும் சிறுபான்மை மொழியும்) சிறிது சிறிதாக, மறைப்பும் குறைப்பும் அழிப்பும் பழிப்பும் உற்று, தலைமைத் தமிழ்ப் புலவராலும் தக்கவாறு அறியப்படாது போயினமையின், இன்று, மகள் தாயைப் பெற்றாள் என்னும் முறையில் இயற்றமிழ் வடமொழி வழியதென்றும், இசைத் தமிழ் கருநாடக சங்கித வழியதென்றும், நாடகத் தமிழ் பரதசாத்திர வழியதென்றும், உண்மைக்கு மாறான கருத்துக்கள் உலவியும் ஒரளவு நிலவியும் வருகின்றன.

கி. பி. 10-ஆம் நூற்றாண்டிற்குமேல் முற்றும் மறையுண்டுபோன இசைத் தமிழிலக்கணத்தை இதுவரை ஆராய்ந்த அறிஞர்: காலஞ்சென்ற, தஞ்சை (இராவ் சாகிபு) ஆபிரகாம் பண்டிதர், மதுரை இசைக்குழல் (நாதசுரம்) பொன்னுச்சாமிப் பிள்ளை, ஈழத்து விபுலானந்த அடிகள் ஆகியமூவரும்; இதுபோது வாழும், கோவை இசையணிகலம் (சங்கிதபூஷணம்) இராமநாதன், சென்னை (ஓய்வு பெற்ற துணைத்தண்டலாளர்) இராவ் சாகிபு கு. கோதண்டபாணிப் பிள்ளை ஆகிய இருவரும் ஆவர்.

இவருள்; ஆபிரகாம் பண்டிதர், ஆயப்பாலை வட்டப்பாலைத் திரிவுமுறைகளைக் கண்டார்; பொன்னுச்சாமிப் பிள்ளையார் தாய்ப்பண்கள் (மேளகர்த்தாக்கள்) முப்பத்திரண்டே என்றும், இசை இடங்கள் (சுரத்தானங்கள்) பன்னிரண்டே, பதினாறல்லவென்றும் கண்டார்; விபுலானந்த அடிகள் விழுமிய ஆராய்ச்சியாளரேனும், அடிப்படை தவறாகக் கொண்டமையின் பலவுண்மைகளைக் காணவியலாது போயினர்; இராமநாதனார் மயங்காமரபின் இசைமுறை காட்டிக் குரலே சட்சம் என்னும் பழங்கொள்கையை

நாட்டி, முல்லைப்பண் மோகனம் என்று கண்டார்; கோதண்டபாணிப் பிள்ளையார், ஐந்திசைமுறை ஏழிசையிற் கிளையாய்ந்து வகுத்ததே என்றும், பேரிசைகளே அமைந்த ஏழிசை முறையும், பேரிசையும் சிற்றிசையும் கலந்த பன்னீரிசை முறையும் இவற்றின் இடைவெளிக ளான இருபத்திரலகு முறையும் தொன்றுதொட்டுவரும் தமிழிசை மரபேயென்றும், தம் 'பழந்தமிழிசை'யில் வலி யுறுத்தியுள்ளார்.

பொறுப்பு வாய்ந்த உயர்பதவித் தமிழாசிரியரெல் லாம் ஊமையராயும் செவிடராயும் "எங்கெழிலென் ஞாயி றெமக்கு" என்றிருக்கும் இக்காலத்தில், ஓய்வு பெற்ற அரசியலதிகாரியார் ஒருவர், வெம்பாலைத் தண்சோலையும் கடும் பஞ்சத் திடிமழையும்போல எதிர்பாராதவகையில் இசைத்தமிழை இங்ஙனங் காக்கத் துணிந்தது, இறைவன் ஏற்பாடே என்பது என் கருத்து.

படிக்கத்தெரிந்த உண்மைத் தமிழன்பரெல்லாம் இவரது 'பழந்தமிழிசை'யைத் தப்பாது வாங்கிப்படித்துப் பயன்பெறுக; இவர் கண்ட உண்மைகளைப் பாரெங்கும் பரப்புக. இன்னும் தொடர்ந்தாய்ந்து இது போன்ற பல அரிய ஆராய்ச்சி நூல்களை ஆக்குமாறு, இறைவன் இவர்க்கு நலத்தொடும் வலத்தொடும் நெடுவாழ்வருள்க!

அண்ணாமலை நகர், 20—3—59. } ஞா. தேவநேயன்

நன்றி நவிலுதல்

பழந்தமிழ் இசை என்னும் இந்நூல் எழுதற்குக் காரணராய் அமைந்தவர், இந்தியன் ஓவர்சீஸ் பாங்கிச் செயல் தலைவர் (Agent) திரு. லெ. இலக்குவனார் ஆவர். தம் இல்லத்தில் இசை ஆராய்ச்சிக்கென்றே ஒரு சிறு கூட்டத்தைக் கூட்டுவித்து ,சங்கீதபூஷணம், S. இராமநாதன் அவர்களையும், குடந்தை சுந்தரேசன் அவர்களையும், என்னையும் இக்கூட்டத்திற் கலந்துகொள்ளச் செய்து, அவரவர் நிகழ்த்தியிருந்த ஆராய்ச்சியின் முடிவுகளை அறிந்து, அவற்றின் குறைகளையும் கண்டு, அவற்றைக் குறித்து மேலும் ஆராயும் ஆய்வைத் தூண்டியவர் இத் தமிழ்ப் பெருமகனாரே ஆவர். இவர் தூண்டிய விளக்கு எரியத்தொடங்கிற்று ; ஒளி தரும் நிலையை எய்திற்று ; இன்று இந்நூல் வடிவாய் வெளி வருகின்றது. இந் நூலால் தமிழிசை நலம்பெறும் எனின், அந்நலத்தைத் தந்தவர் திரு. இலக்குவனார் என்றே தமிழ் இசை உலகு ஏற்குமாக.

இந்நூல் நுதலிய பொருளைப் பிழிந்து சுருங்கக் கூறி விளங்கக் காட்டும் சிறந்த முன்னுரை அருளிய அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகத் துணைவேந்தர் (Vice Chancellor) உயர்திரு. தி. மூ. நாராயணசாமிப் பிள்ளை அவர்களுக்கும், அணிந்துரை அளித்த இசைப் பேரறிஞர் இசை அரசு அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழக இசைத் துறைத்தலைவர், திரு. எம். எம். தண்டபாணி தேசிகர் அவர்களுக்கும், மதிப்புரை அளித்த புலவர்கள் அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகத் தமிழ்ப் பேராசிரியர், கீழைநாட்டுக் கலைத்துறைத் தலைவர், பண்டித வித்துவான் திரு. லெ. ப. கரு. இராமநாதன் செட்டியார் அவர்களுக்கும், அப் பல்கலைக்கழக மொழியியற் பேராசிரியர், திரு. பண்டித வித்துவ, ஞா. தேவநேயப் பாவாணர் அவர்களுக்கும் என் நன்றியைத் தெரிவித்துக்கொள்கிறேன்.

இந்நூல் முதலிய ஆய்வுக்குப் பெருந்துணையாய் அமைந்தவர், சென்னைப் பல்கலைக்கழக இசைப்பேராசிரியர் சாம்பமூர்த்தி அவர்களாவர். பல ஆண்டுகள் விளக்கம் காண இயலாதிருந்த இசைக் குறிப்புக்களுக்கு விளக்கம் தந்து மேலும் ஆராய ஊக்கம் தந்தவர், இப்பேராசிரியர் என்பதை இந்நூலே காட்டும். சங்கீத பூஷணம், இராமநாதன் அவர்கள் அவ்வப்போது தந்த இசைக் குறிப்புக்களும் இவ்வாராய்ச்சிக்கு மிகப் பயன்பட்டன.

இசைக் குறிப்புக்களின் துணைகொண்டு மட்டும் துணியப்படுவது அன்று தமிழ் இசை. இப்போது கிடைக்கும் இசைக் குறிப்புக்கள் எல்லாம், இலக்கியத்துடனும் இலக்கணத்துடனும் பிணிப்புண்டு கிடப்பன. இவற்றின் உண்மைப் பொருளைக் கண்டு, இவை தரும் ஒளியைப் பெறுதல் எளிதன்று. இவற்றைக் குறித்து ஐயம் நேர்ந்தபோதெல்லாம், முன்னின்று ஐயத்தைப் போக்கி, ஆர்வம் அளித்த புலவர் பெருமக்கள், திரு. ரா. நடேச நாயகர், திரு மே. வீ. வேணுகோபாலப் பிள்ளை, திரு. டாக்டர். மு. வரதராசனுர் ஆவர். இவர்களுள் திரு டாக்டர் மு. வ. அவர்கள், சிக்கலான ஆய்ச்சியர் குரவைப் பாட்டிற்குத் தந்த சிறந்த விளக்கம் ஆய்வியலுக்கு அணி செய்வதை நூலுள் காணலாம். ஏனைய இருபெரும் புலவர்களும் அச்சுத்தாள்களைத் திருத்தியும் உதவினர். இவர்கள் யாவருக்கும் நன்றி செலுத்தும் கடப்பாடுடையேன்.

இத்துறையில் என்னை உய்த்து, வழி காட்டிய இறைவன் திருவருளை வாழ்த்துகிறேன், வணங்குகிறேன்.

88, வேங்கடேசபுரம்
சென்னை-23.

கு. கோதண்டபாணி.

எடுத்தாண்ட நூல்களின் வரிசை

அகநானூறு
அகப்பொருள் (இறையனார்)
அருட்பா
ஆனாயநாயனார் புராணம்
இராமாயணம் (கம்பர்)
,, (வான்மீகி)
இலக்கிய வரலாறு,
(பண்டாரத்தார்)
ஐங்குறுநூறு
கலித்தொகை
கல்லாடம்
குறுந்தொகை
சங்கராசாரியார் அருளிய
நன்மொழிகள்
சிலப்பதிகாரம்
சிலப்பதிகாரத்திசை நுணுக்க
விளக்கம்
சிவஞானபோதம்
சீவகசிந்தாமணி
சூடாமணி நிகண்டு
திணை மாலை
திரிகடுகம்
திருக்குறள்
திவாகரம்
தேவாரம், திருஞானசம்பந்தர்
,, திருநாவுக்கரசர்
தொல்காப்பியம்,
,, எழுத்ததிகாரம்
,, பொருளதிகாரம்
நற்றிணை
நாட்டிய சாத்திரம்
(பரதமுனிவர்)
பத்துப்பாட்டு,
,, பெரும்பாணாற்றுப்படை
,, சிறுபாணாற்றுப்படை
,, பொருநர் ஆற்றுப்படை
,, மலைபடுகடாஅம்
,, பட்டினப்பாலை
பரிபாடல்
பழமொழி
பிங்கலந்தை
புறநானூறு
பெருங்கதை
மணிமேகலை
யாப்பருங்கல விருத்தி
யாழ் நூல்

Bulletin of the Deccan College Research Institute.

General History of Music by Dr. Charles Burney.

Introduction to the Study of Musical scale by Alain Danielu.

Music iu Primitive culture Bruno Nettle.

Phonemics of old Tamil by Dr. C. R. Sankaran.

Saman chant by Dr. Burnel.
South Indian Music by Professor Sambamurthy.
The Story of Indian Music by O. Gosvami.

பிழையும் திருத்தமும்

பக்கம் 41ல்

"இங்கு அரிய உடல் இயல் உண்மை (Biological truth) பதிந்து கிடப்பதை" என்பதைத் திருத்தி

"இங்கு அரிய உயிர் இயல் உடல் இயல் உண்மை (Biological & Physiological truth) பதிந்து கிடப்பதை" எனக் கொள்க.

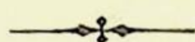
I

பொதுவியல்

வானுதவ வந்ததோ, வாழ்க்கைப் பெருநலமோ,
தேனொழுகும் தெய்வ இசை !

—ஈரடி இருநூறு

பழந்தமிழ் இசை



1. தமிழ் இசையின் தொடக்கம்

முல்லைத் தீம்பாணி

தமிழ் இசைகள் மிகு தொன்மை வாய்ந்தவை. மிகப் பழைய காலத்தே தமிழ் இசைகள் தோன்றி, வளர்ந்து, வளம் பல பெற்றிருந்தன. அவற்றுள் முதன்மை பெற்றது, முன்னே தோன்றியது, முல்லைத் தீம்பாணியாகிய இசை. இந்த இசையை முற்றிலும் ஆராய்ந்து அறிதலே, தமிழிசைகளின் தொன்மையை, தொடக்கத்தை, சிறப்பை, அமைப்பைக் காண்பதற்குத் தக்க வழியாக அமைகின்றது.

'முல்லைத் தீம்பாணி' என்பது சிலப்பதிகாரத்தின் ஆய்ச்சியர் குரவையுள் ஆயர் மகளிர் பாடிய பாடலுக்கு இளங்கோவடிகள் அமைத்த பெயர். இப்பெயரில் உள்ள 'தீம்' என்னும் சொல் இனிய அல்லது தித்திக்கும் எனப் பொருள்படும். 'தீம்பாணி' என்பதற்குத் தித்திக்கும் பாட்டு அல்லது இசை எனப் பொருள் கூறுவர். இசை தித்திப்பது எவ்வாறு? இனிப்பு (தித்திப்பு) என்பது வாயுணர்வை அல்லது நாவின் சுவையை உணர்த்துவது. இசையை நாவால் அல்லது வாயால் சுவைத்தலோ இல்லை. பாவலன் அமைக்கும் பெயரின் பண்பு இங்குப் பதிந்துள்ளது. வாயுணர்வுக்கு இனிப்பு எவ்வகைச் சுவையைத் தருமோ, அவ்

வகைச் சுவையை இந்த இசை செவிக்குத் தந்தது என்பது இப்பெயரின் கருத்து. இங்குச் 'செவியுள் நாவின் சுவைகொண்டு மகிழ்ந்து' இசையின் சுவையை அறிதல் வேண்டும்.

இளங்கோவடிகளின் பாக்கள் இன்சுவை தருவன. இவற்றிற் காணும் இனிமையே இப்பெயரிலும் சேர்ந்தது போலும்! அடிகள் அமைத்த இப்பெயரே இன்சுவை தருவதாக அமைந்தது. தித்திக்கும் இப் பெயரை அமைக்க, இளங்கோவடிகள் எவ்வளவு இவ் விசையைச் சுவைத்திருத்தல் வேண்டும்! எவ்வாறு இதன் இனிமையை நுகர்ந்திருத்தல் வேண்டும்! கருதுக. துய்த்துத் துய்த்து, இதன் சுவையில் ஆழ்ந்து, தோய்ந்ததன் பயனுய் எழுந்தது போலும், இன்சுவை நறுமணம் கமழும் 'முல்லைத்தீம்பாணி' என்னும் அருமைப் பெயர்!

முல்லை நிலத்தில் மிகுதியாகப் பூத்தது—பூப்பது—முல்லைப்பூ. முல்லை நிலத்தில் பூத்த இசைக்கு—முல்லை நிலத்தில் தோன்றி மிகுதியாக அந்நிலத்தில் வழங்கிய இசைக்கு—அல்லது இசை முறைக்கு முல்லை என்றே பெயரிட்டனர், பழந்தமிழர். முல்லைப்பூ இயற்கை யாகவே நறுமணம் வாய்ந்தது. அதைப்போலவே இயற்கையாக நறுமணம் பொருந்தியது, அதனுடன் பிறந்த முல்லை இசை என இப்பெயர் உணர்த்தும் போலும்! மணத்துடன் சுவையும் தரவல்லது இவ் விசை என அடிகள் கண்டார் போலும்! ஆதலின், சுவையும் மணமும் தரும் இசையின் துறைத்தீம் பழம்பாடல் என்பது தோன்ற 'முல்லைத் தீம்பாணி' என்னும் பெயரைப் படைத்து இத்தொல் தமிழ் இசைக்கு அடிகள் அளித்தார்.

இத்தொல்தமிழ் இசையை அறிய ஆயிரத்து எண்ணூறு ஆண்டுகளுக்கு முன்பிருந்த மதுரை மூதூரைச் சேர்தல் வேண்டும். அப்பழங்காலத்திலேயே

மதுரை மூதூர் சிறந்து விளங்கியது. இம்மாநகரின் எப்பக்கத்திலும் அமைதி நிலவியது. 'கோலின் செம் மையும் குடையின் தண்மையும்' குடிமக்கள் மனத்தைக் குளிரச்செய்தன. இசை செழித்தோங்க ஏற்ற சூழ்நிலை இங்கு நிலவியது. இம்மாநகருக்குப் புறத்தே ஆயர் இருக்கை அமைந்திருந்தது. அங்கு மாதரி என்பாள் அளித்த சிற்றில்லில் கண்ணகி தங்கியிருந்தாள். சிலம்பை விற்றுப் பொருள்கொள்ளச்சென்ற கோவலன் மீண்டிலன். பல தீக்குறிகளை ஆயர் மகளிர் கண்டனர். உறையிட்ட குடப்பால் உறையவில்லை; உருகவைத்த வெண்ணெய் உருகவில்லை. காளை மாடுகள் கண்ணீர் உகுத்து நின்றன. பசுக்கள் நடுங்கின. அவற்றின் கழுத்தில் கட்டிய மணிகள் தாமே அற்று வீழ்ந்தன. இவை ஏதோ பெருந்தீங்கு நேர்தற்கு அறிகுறி என நடுங்கினாள் மாதரி. முன் ஒரு நாள், ஆயர் பாடியில் எருமன்றத்தே, கண்ணன் பின்னையோடு ஆடிய குரவைக் கூத்தைக் கண்ணகி காணுமாறு ஆடுவதே, தீங்கு நேராது காக்க, துயரை நீக்க, வழி என அவள் துணிந்தாள். மணமாகா எழுவர் இளமங்கையரை அவள் அழைத்தாள்; கூத்துக்கேற்ற பெயரைப் படைத்து அவர்களுக்குப் பெயரிட்டாள். குடமுதல் இட முறையாக இசை நரம்புகள் நிற்கும் 'தொன்றுபடு முறை'யில் அவர்களை நிறுத்தினாள். அம்மங்கையர் ஆடற்சீர் ஆய்ந்தனர்; பிறகு கூத்துட்பட்டனர். அம் மங்கையருள் ஒருத்தி, 'பாடுதும் முல்லைத்தீம்பாணி,' என்றாள். 'முல்லைத்தீம்பாணி' தொடங்கிற்று.

இங்கு இவர்கள் பாடிய பாட்டும் ஆடிய ஆட்டமும், நாட்டுப்பாடலும் நயமிலாக் கூத்தும் அல்ல. இவற் றைத் 'தண்டாக் குரவை' என்றார் இளங்கோவடிகள். 'தண்டாக் குரவைதான் உட்படுவாள்' என்ற அடிக்கு அடியார்க்குநல்லார் கூறிய உரையை இங்குக் கருதுதல் தகும். "இசை நாடக நூலோரால் இகலப்படாத குரவைக் கூத்திற்கு உட்பட்டு ஆடுவாள்" என்பது

அவர் உரை. ‘இகலுதல்’ என்பது, மாறுபடுதல், வெறுத்தல், பகைத்தல் எனப் பொருள் தரும். இசையோடல்லது கூத்தில்லே என்பதை இங்குக் கருத்துள் கொள்ளல் வேண்டும். இசையும் கூத்தும்—பாடலும் ஆடலும்—சேர்ந்தே ‘குரவை’ நிகழ்ந்தது. இசைநூல் வல்லார் இதன் இசையைக் கேட்டால் மாறுகொள இடமின்று; நாட்டிய நூல் வல்லாரும் இதன் ஆடலேக் கண்டால் மாறு கொள்ள இடமின்று. இவ்வாறு இசை முறைக்குச் சிறிதும் வழுவாது, ஆடல் முறைக்கு முற்றிலும் பொருந்த, நடைபெற்றன, குரவைக் கூத்தின் ஆடலும் பாடலும்.

‘ஆடற்சீர், செந்நிலேமண்டிலம், கூத்துள்படுதல், ஒன்றன் பகுதி’ என்பன குரவையின் ஆடற்பிரிவுகளேயும், ஆடல் நிகழ்ந்த முறையையும் காட்டுவன. இவற்றை ஆராயும் இடம் இதுவன்று. பாடலுக்கெடுத்த ஆய்வில் ஆடலேப்புகுத்தல் பொருந்தாதாகும். எனவே, தொடங்கிய ‘முல்லேத் தீம்பாணி’யையே பின் பற்றுவோம்.

‘முல்லேத் தீம்பாணி’ என்பது இனிய முல்லேப் பண் என்ருர் அடியார்க்கு நல்லார். இப்பண்ணில் என்னென்ன சுரங்கள் இயன்றன, எந்தெந்தச் சுரங்களே எவ்வாறு பிடித்தாள், எவ்வாறு பாட்டெடுத்தாள் என்பவற்றை உணர்த்த ஒரு செய்யுளேயே அமைத்துள்ளார் இளங்கோவடிகள். அச்செய்யுளேக் கீழே காண்க :

“குரல்மந்த மாக இளிசம ஞக
வரன்முறையே துத்தம் வலியா—உரனிலா
மந்தம் விளரி பிடிப்பாள் அவள்நட்பின்
பின்றையைப் பாட்டெடுப் பாள்.”

இப்பாட்டில் முல்லேத்தீம்பாணி அல்லது முல்லேப் பண் யாதென அறிதற்கு வேண்டிய குறிப்புக்கள் எல்லாம் இருந்தும், இதை அறிவது இயலாததா

யிற்று. தமிழ் நாடு பெருந்தூக்கத்தில் வீழ்ந்தது; இசை முறையையே மறந்தது. இத்தூக்கத்திலிருந்து அதைத் தட்டி எழுப்பியவர் அண்ணுமலை அரசர். தமிழ் நாடு விழித்தெழுந்து, ஆராயத் தொடங்கிற்று. பல நூறு ஆண்டுகளாக மறந்துபோன-மறைந்துபோன - இசை முறையைக் காணுதல் எளிதே கிட்டுமோ? இதைக் காண நீண்டதோர் ஆராய்ச்சி வேண்டப்படும். அதுவும் இயல் இலக்கணத்திற்குப் பொருந்த, இசை இலக்கணத்திற்கும் பொருந்த, ஆய்வுமுறை பிறழாது நடைபெறுதல் வேண்டும். இப்பெருந்துறையுள் இறங்குமுன் முல்லை என்னும் நிலப்பிரிவு, அதில் இசையின் தோற்றம், தோற்றத்திற்கேற்ற சூழ்நிலை, இசைதரு பண்பாடு முதலியவற்றை அறிவோம்: இவை யாவும் தொன்மையை அறிதற்குத் துணையாய் அமைவன.

நிலத்தின் பிரிவும்; இசை, கருப்பொருள் ஆவதும்

முல்லைத் தீம்பாணி அல்லது முல்லைப்பண் என்பது நிலத்தின் பெயரால் இசை பெற்ற பெயர் என்பர். முல்லை நிலம், மலையை அடுத்துக் காணப்படும் காடுறை உலகம் (Pastoral Land) என்பர். தொல்முது தமிழர் தமிழ்நாட்டின் நிலப்பகுதியை நாற்பெரும்பிரிவுகளாகப் பிரித்தனர்.

> "முல்லை குறிஞ்சி மருதம் நெய்தலெனச்
> சொல்லிய முறையால் சொல்லவும் படுமே."

எனக் கூறும் தொல்காப்பியம். இப்பிரிவுகள் தொல்காப்பியர் ஏற்படுத்திய பிரிவுகள் அல்ல. அவருக்கு முன்பே, ஆராய்ச்சிக்கெட்டா அந்நெடுங்காலத்திருந்தே ஏற்பட்டவை இவை. தொல்காப்பியருக்கு முன்பே 'சொல்லிய முறையால்' தொல்காப்பியரும் சொல்லிச் சென்றுர். இப்பிரிவுகளுடனே பாலை என்னும் பிரிவும் சேர்ந்து, தமிழ்நாட்டின் நிலப்பகுதி, தொல்காப்பியர் காலத்திற்குப் பின்னர், ஐம்பெரும் பிரிவுகளாகக் கொள்ளப்பட்டது.

இவ்வாறு பிரிக்கப்பட்ட ஒவ்வொரு நிலப்பகுதியிலும் அதன் அதன் கருப்பொருள்களில் ஒன்ருக அமைந்தது இசை. கருப்பொருள் என்பன :

> *" தெய்வம், உணுவே, மா, மரம், புள், பறை,*
> *செய்தி, யாழின் பகுதியொடு தொகைஇ*
> *அவ்வகை பிறவும் கருவென மொழிப.''*
>
> (தொல். பொருள். அகத்திணை - கஅ)

எனக் கூறுகின்றது தொல்காப்பியம். தெய்வம், உணவு, விலங்கு, மரம், புள், பறை, தொழில், யாழ் என்னும் இவ்வேழுடனே அவ்வகையின பிறவும் கருப்பொருள் எனப்படும். யாழ் என்பது இசையையும் இசை தரு கருவியையும் குறிக்கும். இங்கு அது இசையின் பொருட்டு என்பர்.

இசை கருப்பொருளாவது எங்ஙனம்?

கருப்பொருள் என்பவை, அந்தந்த நிலத்தின் மக்கள் பண்பாட்டிற்கு அடிப்படையாக அல்லது கருவாக அமைந்த பொருள்கள் ஆகும். இசையையும் கருப்பொருள்களுள் ஒன்ருகச் சேர்த்த நுட்பத்தைச் சற்றே ஆழ்ந்து கருதல் வேண்டும். இசையை இன்பம் தருவதாக மட்டும் தொல்முது தமிழர் கருதிஞர் அல்லர்; தெய்வவழிபாட்டோடு ஒப்ப உயர்வை அளிக்கத்தக்க தாகக் கருதினர்; உணவைப்போலப் பண்பாட்டிற்கு இன்றியமையாததாகக் கருதினர். செய்தொழிலைப் போலவே இசைகளும் மக்களால் மேற்கொள்ளப் பட்டன; மா, மரம், புள் முதலியனபோன்று, வேறுவேறு நிலத்தில் வேறு வேறு திறத்தனவாகி அமைந்தன. பண்பாடு என்பதை, அதன் அடிப்படையை, பழந்தமிழ் மக்கள், எவ்வாறு நுணுகி நுணுகி ஆராய்ந்துள்ளனர் என்பதைக் காண்க. இசை, மக்களுக்கு, மக்கள் ஒழுக்கத்திற்குத் தரும் மேம்பாட்டைத் தமிழர் உணர்ந்தனர் ; அது மனத்தைப் பண்படுத்துவதை

அறிந்தனர் ; செவிப்புலன் உணர்வைச் செம்மை செய்து நுண்ணியதாக்குவதைத் தேர்ந்தனர்; ஆதலின், இசையும் பண்பாட்டிற்கு ஓர் அடிப்படை எனக் கொண்டனர்; கருப்பொருள்களில் ஒன்ருகச் சேர்த்தனர். அப்பழங்காலத்தே செய்த இப்பாகுபாடு, இக்கால விஞ்ஞானமுறையின்படி அமைந்த பாகுபாடாவது வியக்கத்தக்கது. வழிபடு தெய்வத்தோடும், உண்ணும் உணவோடும் உடனிருக்குமாறு இசையை அமைத்தமை, தமிழ் நாட்டில் மிகு பழங்காலத்திலிருந்தே இசை பெற்ற மேம்பாட்டைக் காட்டுகின்றது.

பறையும் கருப்பொருள் ஆகுமா ?

மேற்போக்காகக் காண்போருக்குப் பறையும் கருப்பொருளாகும் பொருத்தம் புலப்படுவதில்லை. பறை என்பது தாள அறுதியைக் காட்டும் இசைக் கருவிகளுள் ஒன்று. இசையும் தாளமும் ஒன்ருகச் சேர்த்தே மதிக்கப்படுவன. பழங்காலத்திலிருந்தே அவை ஒரு சேரவே கருதப்பட்டன, மதிக்கப்பட்டன. தாளம் என்பதன் பழைய பெயர் கொட்டு. ஒன்ருேடு மற்ருென்றை அடிப்பது கொட்டு எனப்படும். இச்சொல் தெலுங்கில் இன்றும் இதே பொருளை உணர்த்துகின்றது. பறை கொட்டுதல், பறை அடித்தல் என்னும் பொருளில் இச்சொல் இன்றும் வழக்கிலிருப்பதைக் காணலாம். கைகொட்டு என்னும் தொடரில் இப்பொருள் இன்றும் காணப்படுகின்றது. ஆனல், கொட்டு என்பதற்குப் பிற்காலத்தே வேறுபல பொருள்களும் சேர்ந்தன. கொட்டு என்பது கவிழ்த்தலையும், உதிர்தலையும் உணர்த்துவதாயிற்று. தாளம் என்பதை உணர்த்தக் 'கொட்டு' என்பதையே மக்கள் பழங்காலத்தே வழங்கினர்கள். 'பதினேராடலும் பாட்டும் கொட்டும்' என இளங்கோவடிகள் கூறுவதைக் காணலாம். தாளம் என்னும் சொல் வழக்கில் வரவே, கொட்டு என்பதை இப்பொருளில் ஆள்வது வழக்

கிறந்தது. இப்பொருளை இழந்த கொட்டு, வேறு பொருள்களைத் தேடிக்கொண்டு இன்னும் வாழ்ந்தே வருகின்றது.

ஓடும் இசையை ஒழுங்கு பெற நிறுத்தி, ஓர் அளவோடு, சீரோடு, ஒத்த அழகோடு நடக்க இசைக்கு நடை கற்பிப்பது கொட்டு அல்லது தாளம். கொட்டும் பாட்டும் நடையுடன் கூடுவது கூத்து. இதுவே நடம், நட்டம், நடனம் அல்லது நாட்டியம் எனவும் பெயர்பெறும். கொட்டு இல்லையேல் பாட்டுச் சிறவாது; பாட்டும் கொட்டும் இல்லையேல் கூத்தும் சிறவாது. இவ்வுண்மையைப் பழங்காலத்திலேயே கண்டனர் தமிழர். பாட்டும் கொட்டும் பற்பலவாகப் பெருகின. இவை வெவ்வேறு கலைகளாகக் கருதும் அளவிற்கு ஓங்கி வளர்ந்தன; இருவேறு கலைகளாகவும் பிரிந்தன. தொல்காப்பியர் காலத்திற்கு முன்பே இருவேறு கருப் பொருளாகக் கருதும் அளவிற்கு அவை செழித்து வளர்ந்திருந்தன. அவ்வாறே கருதவும் பட்டன. ஆதலின், தொல்காப்பியரும் "கருவென மொழிப" என்றார். இசையும் தாளமும் ஒன்றற்கொன்று உறு துணையாயினும், இரு கலைகளாகவே அவை இன்றும் பயிலப்படுவன. இவ்வாறு பயிலும் பழக்கம் தொன்று தொட்டு, தொல்காப்பியர் காலத்திற்கு முன்பிருந்தே தொடர்ந்து வருவது.

கொட்டுத்தரும் இசைக்கருவி பறை எனப்பட்டது. காலமாறுதல்களால் தக்க முறையில் இதை இயக்குவார் அற்றனர். இசையும் இவ்வாறே இயக்குவார் அற்று இறந்துபட்ட நிலையில் இருந்தது. நீலகண்ட யாழ்ப் பாணர் வழி வந்த ஓர் இசை அரசியார் மீண்டும் இசைக்கு உயிர் தந்தார்; நாயன்மார் தேவாரங்களுக்கு இசை வகுத்து உதவினர் என்பதைப் பலரும் அறிவர். இசையைப்போலவே பறையை இயக்கியோரும் அக் கலையை மறந்தனர். அவர்தம் பொருளாதார நிலை தாழ்ந்தது; அவரும் தாழ்த்தப்பட்டனர். பறை எனும்

இசைக் கருவியும் தாழ்வுற்றது; இழிவாகவும் கருதப்பட்டது. நாட்டியக்கலையும் இவ்வாறே இழிவாக மிகு அண்மையில் கருதப்பட்டது என்பதை யாவரும் அறிவர்.

'படுபறை பல இயம்பப் பல்உருவம் பெயர்த்து'த் தில்லைக் கூத்தனும் திருநடம் ஆடினன் எனில், பறையும் இழிந்த இசைக்கருவியாகுமோ? பறையின் ஏற்றத்தைத் திருப்பாவையில் காணலாம். அங்குப் பட்டர்பிரான் கோதை "சாலப் பெரும்பறையே" வேண்டி நிற்பதைக் காண்க. மாயோன் ஆடிய குடக் கூத்தும் பறையுடன் ஆடியது என்பர்.

பறையின் ஒலியும் கொட்டும், இசைக்குத் தரும் ஆக்கத்தை, செயலுக்குத் தரும் ஊக்கத்தை, இன்றும் 'கதக்களி' அல்லது 'கதைக்களி' என்னும் சேரர் கூத்திற் காணலாம். களி என்பது களிக்கூத்து. கைக் கொட்டுக்களி, கதைக்களி என்பன இன்றும் சேரர் நாட்டில் நிலைபெற்ற ஆடல் வகைகள். கதைக்களி என்பது கதை தழுவிய கூத்து அல்லது ஆடல் ஆகும். இச்சேரர் ஆடலில், பாரதப் பெரும்போர் கொட்டுடன் முழக்குடன் தொடங்குகின்றது; போர்ப்பறை ஒலிக்கின்றது; அதன் தாள அறுதிக்கேற்பப் போர்க்கெழு பாடல் எழுகின்றது. இவற்ருேடு முற்றிலும் இயைந்து அம்பு தொடு செயலும் அமர் புரி செயலும் நிகழ்கின்றன. இசையும் பறையும், பாட்டும் கொட்டும், ஐயம் கொண்டு அயர்ந்து நின்ற அருச்சுனனுக்கு ஆர்வம் அளிக்கின்றன; அவன் கொட்டுடன் ஒன்றிச் சடசடெனப் படபடெனப் பரபரப்புடன் போர்க்கெழுகின்ருன். ஆடுகள மகள் வில் வீரனுகித் துடிக்கவும், துள்ளவும், எடுக்கவும், தொடுக்கவும், விடுக்கவும், இசையுடன், கொட்டுடன் இயைபு கொள நடிப்பது பார்ப்போர் எல்லோரையும் கூத்துள்படுத்தி அமர் புரி உணர்வில் ஆழ்த்திவிடுகின்றது.

சங்ககாலத்தே பறை இன்றியமையாத இசைக் கருவியாகக் கருதப்பட்டது. தமிழ் நாட்டு மன்னரும் தமிழ்ப்பெருமக்களும், போர்க்களம் பாடும் போர்ப் பறைப் பொருநரை, கிணைப்பறைப் பொருநரை, பாடும் பாட்டிற்கேற்ப ஆடும் விறலியைப் பெரிதும் போற்றி னர்; அவர்களுக்குப் பெருவிருந்தயர்ந்தனர். கரிகால் பெருவளத்தான் அவர்களுக்கு அளித்த பெருவிருந் தைப் பொருநராற்றுப்படையில் காண்க. அரசன் "திருக்கிளர் கோயிலில் ஒருசிறை" (ஒரு பக்கத்தில்) பாணர் தங்கினர். அரசமகளிரே இன்னகையுடன் "போக்கில் பொலங்கலம் (பொன்கலம்) நிறையப் பல்கால், வாக்குபு தரத்தர வருத்தம் வீட ஆர உண்டு பேரஞர் (பெருவழி நடந்த வருத்தம்) போக்கி"னர். ஓய்மா நாட்டு நல்லியக்கோடனே, அப்பாணர்களுக்கு "விளங்கு பொற்கலத்தில் விரும்புவன பேணி, ஆனு விருப்பில் தான்நின்று ஊட்டி"னன். பாணரையும் பறை இயக்குநரையும், மண்ணாள் மன்னர் தாமே நின்று,—இருந்து அன்று,—நின்றுகொண்டே, உண் பித்தார், பொற்கலத்தில் விருந்தளித்தார் என்றால், இசையும், முழவும், பறையும், பறையை இயக்கியோரும் பெற்ற மதிப்புத்தான் எவ்வளவு! கருதுக. மன்னர் அவர்களைத் தம்முடன் இருத்தி, அவர்தம் ஆடல் பாடலைத் துய்த்தனர்; அவர்களுக்குப் பொருள் கொடுத் துப் போற்றினர்; அவர்கள் கலைகளுக்குப் பேராதரவு அளித்தனர்.

இசையும் தாளமும் ஆராய்ச்சிக்கெட்டாத அப் பழங்காலந்தொட்டே தமிழர் பண்பாட்டோடும் வாழ்க்கையோடும் ஒன்றுபட்டு ஒரு தனி நலத்தை— எந்நாட்டிலும் காணாத இசைப் பண்பாட்டைத்— தமிழ் நாட்டவர்களுக்கு அளித்தன, அளிக்கின்றன. ஆதலின், தமிழ் நாடு இசைக்கலைக்கு ஊற்றாக, தாள நுண்கலைக்குத் தனிப்பெருங்கருவூலமாக இன்றும் திகழ்கின்றது. இப்பண்பாடு தந்தது இளங்கோவடிகள்

என்னும் இசைப் பேரரசரை. அவர் முடியைத் துறந்தார்; நாட்டைத் துறந்தார்; மனைவி மக்களை, உற்றார் உறவினரைத் துறந்தார்; துறவியரும் ஆனார்; எனினும், இசையைத் துறந்தார் அல்லர்; இசை தரு சுவையை மறந்தார் அல்லர்.

முல்லையின் முதன்மை

முன்னர்க் கூறிய நான்கு பழைய நிலப்பகுதிகளில் அவற்றின் கருப்பொருளாக நால்வகை யாழ்களும் நால்வகை இசைகளும் வழங்கின. அக்காலத்தே ஒரே வகை யாழ் பல்வகை இசைகளைத் தரவல்லதாக அமையவில்லை. இக்காலத்து வீணைகள் போல மெட்டுகள் அமைத்துப் பற்பல இசைகளை ஒரே கருவியில் எழுப்பும் முறையை அக்காலத்து மக்கள் தெரிந்திலர். ஆதலின், ஒரு யாழில் ஒரு முறையாகக் கட்டப்பட்ட நரம்புகள் ஒரே வகை இசையைத் தருவன. வேறு இசை வேண்டின் வேறு வேறு நரம்புகள் வேறு வேறு முறையாகக் கட்டப்படுதல் வேண்டும். அவ்வாறு வேறு முறையாகக் கட்டப்பட்ட யாழ் வேறு யாழ் ஆகும். ஆதலின், நாலு நிலத்திலும் வழங்கிய, நால் வேறு இசைகளுக்கேற்ப நால்வகை யாழ்களை மக்கள் கையாண்டனர். முல்லை நிலமாகிய முதல் நிலத்தில் வழங்கிய இசை முல்லை யாழ் எனப் பெயர் பெற்றது. முதல் நிலத்தில் தோன்றிய இந்த இசை, தொல் தமிழ் இசையில் முதல் இசையாகவே அமைகின்றது.

முல்லை நிலம் எவ்வாறு முதன்மை பெற்றது? தொல்காப்பியர் முல்லையை முதலாகக் கூறி அதற்கு முதன்மை அளித்தது இயற்கைக்கு மாறாகத் தோன்றுகின்றது. குறிஞ்சி, முல்லை, மருதம், நெய்தல் என்னும் முறையே இயற்கையான முறை; இயற்கையாகக் காணப்படும் வரிசையும் இதுவே. மலைப்பகுதி குறிஞ்சி எனப்படும். மலையைச் சார்ந்து அதன் அண்மையில் இயற்கையான நீர்வளமும் காடும் காவும் பெற்றது

முல்லை. முல்லையை அடுத்துக் காணப்படும் பண்படுத்தப்பட்ட விளைநிலப்பகுதி மருதம் எனப்படும். இதை அடுத்து அமைந்த கடற்கரை நெய்தல் எனப்படும். இதுவே தமிழ் நாட்டின் இயற்கை அமைப்பு. வேறு நாடுகளிலும் பெரும்பாலும் இந்த அமைப்பே காணப்படும். இவ்வாறு குறிஞ்சி, முல்லை, மருதம், நெய்தல் என இயற்கையாக அமைந்த வரிசையை மாற்றி அமைத்ததோடு அமையாது, இதுவே தமக்கு முன்பும் சொல்லிய முறை எனச் 'சொல்லிய முறையாற் சொல்லவும் படுமே' எனவும் தொல்காப்பியர் எழுதி வைத்தார். தக்க காரணம் ஒன்றைக்கொண்டுதான் இம்மாற்றம் நிகழ்ந்திருத்தல் வேண்டும். இக் காரணத்தை நாம் காண முயல்வோம்.

மக்களின் பண்பாடு முதல் முதல் தோன்றியது முல்லை நிலத்தில் என்பது ஆராய்ச்சியாளர் முடிவு. கொடிய விலங்குகளைக் கொண்டது குறிஞ்சி. பெருமரக் காடுகள் அடர்ந்து, நீர் ஓட்டங்கள் மிகுந்து, நச்சுப் புழுக்களும் பூச்சிகளும் நிறைந்து, மக்கள் வாழ்வுக்குப் பயன்படாத நிலையில் அமைந்தது குறிஞ்சி. நோய் போக்கும் முறைகளும் நச்சுப்புழுக்களை நாசமாக்கும் மருந்துகளும் விலங்குகளை அழிக்கும் அல்லது அடக்கும் வியத்தகு கருவிகளும் மிகுந்த இக்காலத்திலும், குறிஞ்சியில் மக்கள் வாழத்தக்க இடங்கள் மிகச்சிலவே. கல் தோன்றி மண் தோன்றா அப்பழங்காலத்தே குறிஞ்சியின் ஆற்றலைக் கூறவும் வேண்டுமோ! மக்கள் வாழ்க்கை முதல் முதல் தொடங்கிய காலத்தே மக்கள் குறிஞ்சியுள் புகவே அஞ்சியிருந்திருப்பர். கொடிய விலங்குகளைத் தாக்கவும், பெருமரங்களைத் தறிக்கவும் கருவிகளை அமைத்துக்கொண்ட பின்னரே அதனுள் புகுதல் நேர்ந்திருக்கும். நிலத்தைப் பண்படுத்து முறையையும் அதற்கேற்ற கருவிகளையும் கண்ட பின்னரே மருத நிலத்தில் மக்கள் வாழ்க்கை தோன்றியிருத்தல் கூடும். மக்களுக்கு வேண்டிய உணவுப் பொருளைத்

தரும் ஆற்றல் அற்றது, கடற்படு மீனைத் தவிர வேறு எதையும் தர இயலாதது, மணற்பாங்கான கடற்கரை அல்லது நெய்தல் நிலம்.

தொடக்கத்திலேயே மக்கள் வாழ்விற்கு ஏற்றவள மெலாம் பொருந்தியது முல்லை. இங்கும் காடுகள் இருந் தனவெனினும், அவை முல்லையங்கானம் எனப்படும். அவை அழகிய காடுகள்; மக்கள் நடமாடத்தக்கவை; வாழ்க்கைக்கு வேண்டும் இயற்கை வளங்கள் பொருந் தியவை; மக்கள் முதல் முதல் வாழ இடம் தந்தவை. இயற்கையே கனிந்த இன்சுவைக் கனிகள், கிழங்குகள், இயல்பாய் விளைந்த கதிர்கள், உதிர்ந்த வித்துக்கள் வேண்டிய அளவிற்கு அங்குக் கிடைத்தன. அங்கும் விலங்குகள் இருந்தன. ஆனல், அவை பெரும்பாலும் குறிஞ்சியிற் காணும் கொடிய விலங்குகளுக்கஞ்சி அங்குக் குடிபுகுந்தவை; மக்களால் எளிதின் அடக்கி ஆளத் தக்கவை. இத்தகு விலங்குகளுள் அங்கு மக்கள் கைப் பட்டு அவர் அடக்குமுறை ஆட்சிக்கு முதல்முதல் அடங்கி நடந்தது ஆமா. பசுவின் பாலும், பழுத்த பழங்களும், ஈண்டிய தேனும், தோண்டிய கிழங்கும், உதிர்ந்த விதைகளுமே மக்களுக்குப் போதிய உண வாயின. ஆதலின், முதல் முதல் மக்கள் வாழ்க்கை தோன்றியது, மக்கள் பண்பாடு தோன்றியது, முல்லை யம்புறவில் என்பர் ஆராய்ச்சியாளர்.

'நன்றி மறப்பது நன்றன்று,' என்பது தமிழன் வாழ்வோடு ஒன்றிய கோட்பாடு. ஆதலின், முல்லை நிலம் மக்கள் வாழ்விற்கு இடம் தந்து அவர் வளத் திற்கு அடிகோலிய நன்றியைத் தமிழ் மக்கள் மறந்தவ ரல்லர். இந்நன்றி மறவாமைக்கு அறிகுறியாகவும், நிலங்களுள் முல்லையின் சிறப்பைக் கருதியும், இதை ஒருபடி உயர்த்தி, முதல் நிலமாகக்கொண்டனர் தொல் முதுதமிழர். இதை மாற்ற இசைந்தாரல்லர் தொல்காப்பியர்; 'சொல்லிய முறையால்' சொல்லிச் சென்றுர். இந்த நுட்பத்தை அறியாது பிற்காலத்தே

இம் முறையை மாற்றிக் குறிஞ்சி, முல்லை, மருதம், நெய்தல் எனவே அமைத்துக்கொண்டனர். ஆராய்ந்து ஆராய்ந்து இக்கால உலகு காணும் உண்மையைப் பழங்காலத் தமிழர் எவ்வாறு கண்டனர்! என்னே அவர்தம் கூர்த்த மதி! இந்நுட்பத்தை உணர்த்தும் தொல்காப்பியத்தின் ஒருசிறு சொற்றொடர் அமைப்பின் ஆழந்தான் என்னே! என்னே!

இசை தோன்றியதும் முதல் முதல் முல்லை நிலத்தில் என்பர். மொழிக்கு முன்பே தோன்றியது இசை என்பது ஆராய்ச்சியாளர் கருத்து. எங்கு மக்கள் பண்பாடு முதல் முதல் தோன்றியதோ, அங்குத்தானே இசையும் தோன்றியிருத்தல் வேண்டும்? இசையின் தோற்றத்தை ஆராய்ந்த மேல் நாட்டு ஆராய்ச்சி யாளருள் குறிப்பிடத்தக்கவர், டாக்டர் சார்லசு புரூனி என்பவர். ஆஃசுபோர்டு (Oxford) பல்கலைக் கழகத்தின் இசைப்பேராசிரியராய் இருந்தவர்; இசைக்கலையில் டாக்டர் பட்டம் பெற்ற பேரறிஞர். அவர் இயற்றிய நூல் "இசைக்கலையின் பொது வரலாறு" (A General History of Music) எனப் பெயர் பெறும். அந்நூலில் அவர் ஆங்கிலத்தில் எழுதியதை அடிக்குறிப்பிற்* காண்க.

---

* It has been the opinion of the greatest poets and the most ancient historians, that in the early ages of the world the chief employment of princes was to tend their flocks, and to amuse themselves with rustic songs, accompanied by rude and artless instruments.

The poetical descriptions of the golden age are pleasing pictures of an innocent life, and simplicity of manners; Ovid and Lucretius seem to have exhausted the subject.

But the pastoral kings of Egypt, and the shepherds of Arcadia, have furnished themes for a more elegant and polished species of poetry, without the admission of vice or luxury.

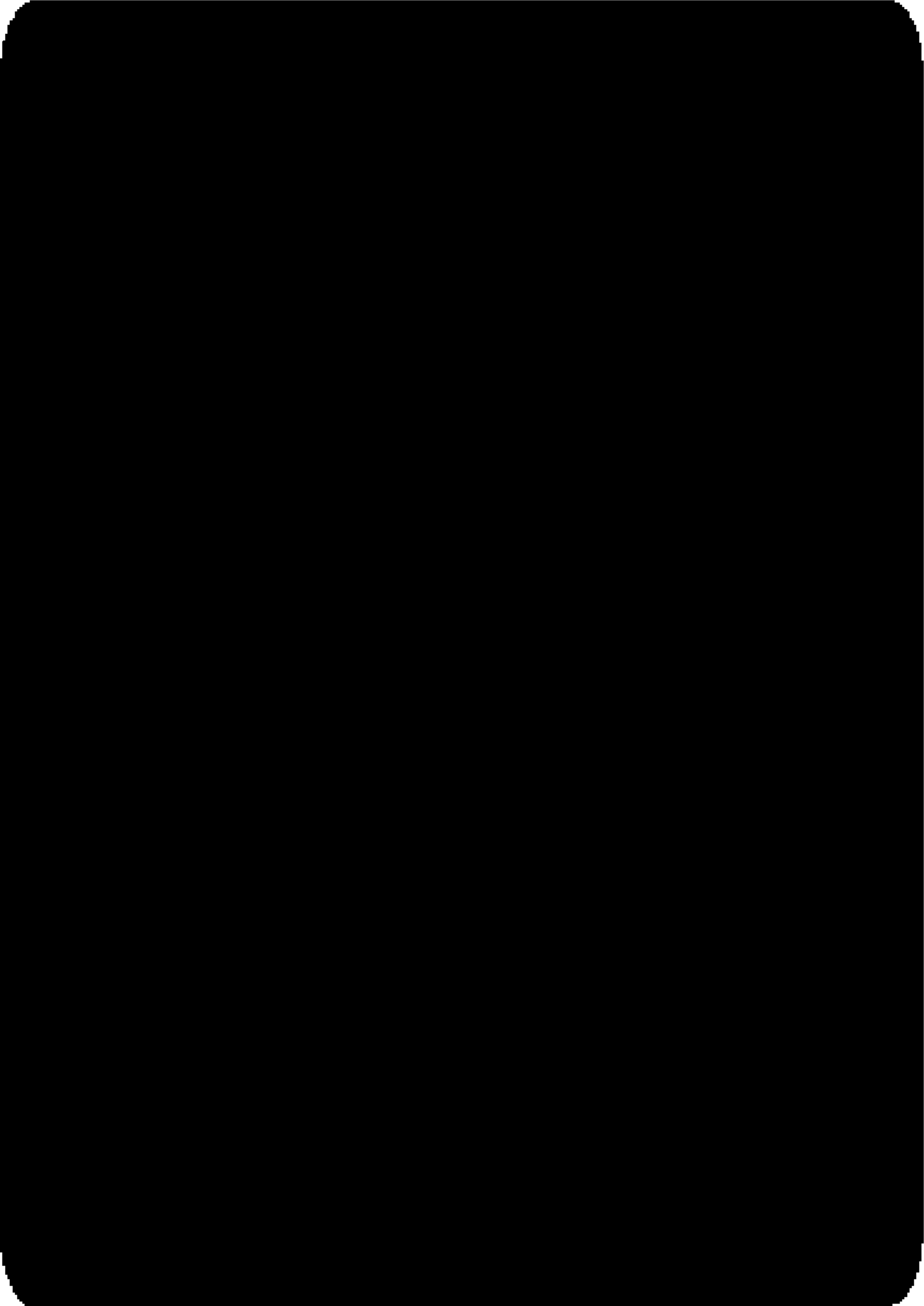
"உலகம் தொடங்கிய காலத்தே ஆன்நிரை மேய்த்தவர்கள் அரசிளங்குமரர்கள் என்றும், அவர்களே நாட்டுப் பாடல்களைச் செம்மைபெருத இசைக்கருவிகளுடன் இயைத்துப் பாடி மகிழ்ந்தவர்கள் என்றும் சிறந்த கவிஞர்களும் பழைய பண்பாட்டு ஆராய்ச்சியாளர்களுள் பலரும் கூறுகின்றனர். எகிப்துத் தேசத்து முல்லைநில அரசர்கள் வாழ்க்கையும் ஆர்கேடியா நாட்டு ஆயர் வாழ்க்கையுமே தீமை சேராத, சிறந்த பழம் பாடல்களுக்குப் பொருளாக அமைந்தன. இயற்கையாக முல்லை நிலம் தந்த இயற்கைப் பொருள்களே போதியன என மன நிறைவு கொள்ளாது, மக்கள் செயற்கை முறையாக உழுது பயிரிட்டுப் பொருள்களைப் பெருக்கினர்கள். அவர்களுடன் பயிர் செய்த இடத்திற்குச் சென்ற இசை அதன் பிறகு நாட்டிற்கும் நகரத்திற்கும் பரவியது," என்பது அவர் ஆங்கிலத்தில் எழுதியதன் சுருக்கம்.

இங்குக் குறிப்பிட்ட ஆர்க்கேடியா என்பது கிரேக்கர் நாட்டின் பிலப்பனேசு (Peloponnesus)

After this, when mankind, not content with the natural and spontaneous productions of the earth, obtained an artificial increase by tillage.

"The Ploughman then, to sooth the toilsome day,
Chanted in measur'd feet his sylvan lay;
And seed-time o'er, he first in blithsome vein,
Pip'd to his household Gods the hymning strain."
—*Grainger*

In process of time, when the human mind was more enlarged and cultivated; when the connexions and interests of men and states became more complicated, music and poetry extended their influence and use, from the field to the city; and those who before only amused themselves while tending a flock of sheep, or herd of cattle, were now employed to sing either with the voice alone, or accompanied with instruments, the mysteries of religion, or the valiant deeds performed by heroes in defence of their country.



என்னும் பகுதியைச் சார்ந்த முல்லை நிலம். இங்குக் கூறியவாறு அரசிளங்குமரரும் அரசரும் தமிழ் நாட்டின் முல்லை நிலத்தில் காணப்படவில்லையே என ஐயுறல் வேண்டா. முல்லை நில மக்களைக் குறித்துத் தொல் காப்பியம் கூறுவதைக் காண்க:

"ஆயர் வேட்டுவர் ஆடூஉத் திணைப்பெயர்;
ஆவயின் வரூஉம் கிழவரும் உளரே."
—தொல். பொருள். அகத்திணை, 21

முல்லை நில மக்கள் ஆயர் வேட்டுவர் அவர்களுக் குள்ளே ஆட்சிக்கிழமை உடையவரும் உளர் எனத் தொல்காப்பியம் சுட்டுவதால், அவர்தம் அரசிளங் குமரரையும் உடன் கொள்ளுதல் பொருந்துவதே யாகும். இதை ஒட்டியே ஆயர்களுள் 'கோன்' (அரசன்) என்ற பெயரும் எழுந்தது போலும்!

டாக்டர் புரூனி குறிப்பிட்டதை ஒப்ப ஆயர்க ளிடத்தே செம்மை பெறாத இசைக் கருவிகள் முதலில் தோன்றின என்பதை ஒருவாறு பெரும்பாணாற்றுப் படையிலிருந்து உணரவும் இடமுண்டு:

"ஓங்குமிசைக்
கோட்டவும் கொடியவும் விரைஇக் காட்டப்
பல்பூ மிடைந்த படலைக் கண்ணி
ஒன்றமர் உடுக்கைக் கூழார் இடையன்
கன்றமர் நிரையொடு கானத் தல்கி
அம்நுண் அவிர்புகை கமழக் கைம்முயன்று
ஞெலிகோற் கொண்ட பெருவிறல் ஞெகிழிச்
செந்தீத் தோட்ட கருந்துளைக் குழலின்
இன்தீம் பாலை முனையின் குமிழின்
புழற்கோட்டுத் தொடுத்த மரல்புரி நரம்பின்
வில்யாழ் இசைக்கும் விரலெறி குறிஞ்சிப்
பல்காற் பறவை கிளைசெத் தோர்க்கும்."
—பெரும்பாண். 172-183

எனக் கூறுகின்றது பெரும்பாணாற்றுப்படை. இங்குக் கானகத்தில் தங்கிய ஆயன் கையில் குழல் ஒன்று உளது. பழுக்கக் காய்ச்சிய தீக்கோலால் துளையைக் கடைந்து, ஆயன் தானே கைம்முயன்று செய்து கொண்ட இசைக்கருவி அது. அவன் மனம் இசையை நாடுகின்றது. குழலில் அவன் பாலைப்பண்ணை வாசிக்கிறான். அதில் இனிமை தோன்றவில்லை. ஆயன் இசையின் இனிமை தேரும் இசை உணர்வை இங்குக் குறிக்கொள்ளல் வேண்டும். இனிமை தரும் இசையை அல்லது இசையின் இனிமையை ஆயன் நாடுகிறான்; குழலை அகற்றித் தன் வில்யாழை மீட்டுகிறான். இதுவும் ஆயனே செய்தமைத்த வில்யாழ். 'குமிழ மரத்தின் உட்கூடுகொண்ட கொம்பை அல்லது கொம்புகளை வில் போல வளைத்து, மரல் நாரை முறுக்கி, இசை தருமாறு புரிகளாக்கி, அவற்றை நரம்புகளாகக் கட்டி அமைத்தது அவ்வில்யாழ். அமைப்பின் செம்மை சேராத அந்த இசைக் கருவியில் குறிஞ்சிப்பண்ணை வாசிக்கிறான். யாழின் அமைப்பு, அழகைப்பெறினும், பெறுவிடினும், ஆயனுக்கு வேண்டுவது இசையின் செம்மையே. இசையின் செம்மையை ஆயன் நுகர் கின்றான். கானகத்தின் வண்டுகளும் அந்த இசையைத் தங்கள் இசை என நுகர்கின்றன. மக்கள் அல்லாப் பிற இனத்தையும் ஈர்க்க வல்ல இயற்கையாகிய இனிமை பொருந்தியது இவ்வாயன் இசை.

இவ்வாயன் செய்துகொண்ட வில்யாழ்போன்றதே தமிழ் நாட்டில் முதல் முதல் தோன்றிய யாழ் என்பர். பிறகு வேறு வேறு அமைப்பையும் வேறு வேறு வனப்பையும் பெற்று யாழின் வகை, பலவாகப் பெருகித் தமிழ் நாடெங்கும் பரவிற்று என்பர். மிகப் பழைய காலத்தே பஃறுளியாற்றங்கரையில் தோன்றிய வில் யாழைக் கவிக்கண்கொண்டு இங்குப் பொருத்தி அமைத்தார் புலவர் என்பர் விபுலாநந்த அடிகளார். அவர் காட்டும் அவ்வில்யாழின் அமைப்பையும் அதிலிருந்து

பெருகிய வேறு யாழ்களின் வடிவங்களையும் அவற்றின் உறுப்புக்களையும் அவர் யாழ் நூலிற் கண்டுகொள்க. பாபிலோனியா நாட்டில் ஊர் என்னும் இடத்தில் 4000 ஆண்டுகளுக்கு முன்பிருந்த (Shubad) 'சுபத்' என்னும் அரசியின் புதைகுழியிலிருந்து எடுத்த புதை பொருள்களில் வில்யாழ் வடிவத்தைக் கண்டனர் ஆராய்ச்சியாளர்.

முல்லையின் இசைதரு சூழ்நிலை

ஆயன் வில்யாழ், முதல் முதல் தோன்றிய யாழை ஒப்பினும் ஒப்பாதாயினும், அதன் தொன்மையையும் தோற்றத்தையும் ஒரு புறம் ஒதுக்கி, இசையின் தோற்றத்திற்கு, இசை வளம்படுதற்குப் பாவலன் இங்குக் காட்டும் இசைவுகளை—இசைவுகளின் சூழ்நிலைகளைக்—கருதுதல் தகும். முல்லை நிலத்தில் அமைதி நிலவுகின்றது. அமைதியைக் கலைக்கும் எதையும் பாவலன் இங்குக் குறிப்பிடக் காணோம். எங்கும் இசைவே (Harmony) மிளிர்கின்றது. ஆயன் கொடிப்பூக்களைச் சேகரித்துள்ளான். பூக்கள் மிகுந்தது தமிழ் நாடு. முல்லை நிலத்தில் இயற்கையாகவே பற்பல பூக்கள், பற்பல நிறத்துடன், பற்பல மணத்துடன் காணப்படும். கொடிப்பூக்களைக் கொண்டதோடு ஆயன் அமைந்திலன். ஓங்கி வளர்ந்த கிளைகளின் உச்சியில் பூத்த கோட்டுப் பூக்களையும் ஆயன் பறித்துச் சேர்த்தான். வேறு வேறு பூக்கள் வேறு வேறு மணம் தருவன. பல்வகைப் பூக்களும் சேரும்போது, அவற்றின் பல்வகை மணங்களும் ஒன்றோடொன்று இயைந்ததொரு தனி நறுமணம் அவை தருவதைக் காணலாம். ஆயன் தனித்தனியாகப் பூக்களின் மணத்தை விரும்பினான் அல்லன். பல பூக்களைச் சேர்த்து அவைதரும் இயைபு கொள் இனிய மணத்தையே விரும்பினான் போலும்!

பற்பல பூக்களைச் சேர்த்து அவைதரும் மணத்தை நுகர்ந்ததோடு அமைந்தான் அல்லன் ஆயன்; அப்

பூக்களை மாலையாக மிடைந்தான். அவன் தொடுத்த மாலையைப் 'பல்பூ மிடைந்த படலைக் கண்ணி' என்றார் பாவலர். படலை என்பது, தழை விரவிய மாலையைக் குறிக்கும். பல பூக்கள் இருந்தும், ஆயன் தழையையும் ஏன் மாலையில் சேர்த்தான்? ஆயன் மணத்தின் இயைபை விரும்பியதோடு நிறத்தின் இயைபையும் விரும்பினான் எனக் காட்டவே தழைவிரவிய மாலையைப் புலவர் இங்குக் குறிப்பிடுகிறார். மாலையில் பச்சை நிறத்தைச் சேர்ப்பது தழை. பூக்களோ, பச்சை நிறத் தைத் தாரா. பூக்களின் முன் தோன்றிய தழைகள் பச்சை நிறத்தை எல்லாம் கவர்ந்து, எஞ்சிய நிறங் களையே பூக்களுக்கு விட்டன. ஆதலின், பச்சைநிறப் பூக்களைக் காணுதல் அரிது. ஆயனது மாலைக்குப் பூக்கள் தந்த பல நிறங்களோடு பச்சை நிறமும் வேண்டும். பல நிறங்களுடனே பச்சை நிறத்தையும் தக்க இடத்தில் தக்கவாறு சேர்க்கும்போது, அவ்வாறு சேர்த்தல் மாலைக்கு ஒரு வகைத் தனி அழகைத் தரும். பற்பல நிறங்களை நிரல்பட, ஒன்றோடொன்று இயையு மாறு, தொடுத்த மாலையில் ஒரு தனி அழகு காணப் படும் ஆயன் தொடுத்த மாலையும் பூக்களின் பொலி வும், நிறங்களின் இயைபும் நிறைந்த மாலையே ஆகும் போலும்!

பூக்களைத் தெரிந்தெடுத்து 'புனைவினைப் பொலிந்த பொலன் நறுந்தெரியல்' தொடுப்பது பழங்காலத்தி லிருந்தே தமிழ்நாட்டில் ஒரு கலையாக அமைந்தது. மாலைகளில் எத்தனை எத்தனை வகைகள்! தார், ஆரம், படலை, தொடலை, கண்ணி, தெரியல், பிணையல் முதலியன இவற்றின் பழங்காலப் பெயர்கள். முடி மாலை, தலை மாலை, தொங்கல் மாலை, தொடை மாலை, சரமாலை, நெடுமாலை, கிளிமாலை, நெளிமாலை, திண்டு மாலை, செண்டுமாலை முதலியன இக்காலப் பெயர்கள். தமிழ் நாட்டில் தொடுக்கும் இம்மாலைகள் போலப் பிற நாடுகளிற் காண்பது அரிது என்று கூறுவர் அறிஞர்.

மாலையில் அழகு மாண்புற அமைக்கும் கலையில் வல்லவன் ஆயன்; நிறங்களின் இயைபு கண்டு உவப்பவன்; பற்பல மணங்களின் இயைபு கண்டு மகிழ் பவன்; இசைகளின் இயைபு தரும் இன்பத்தைத் தேர் பவன். இவன் இருப்பது முல்லை நிலம். இந் நிலத் திற்கு இயைபுடைய இசை முல்லைப்பண் என்பர். முல்லைப்பண் தரும் சூழலில் பாலையைப் பொருத்திக் காண்கின்றான். அஃது இனிமை தரவில்லை. குறிஞ்சிப் பண்ணை வில் யாழில் மீட்டிப் பொருத்தம் காண் கின்றான். பல்நிறப் பூக்களோடு தழையையும் பொருத்தி அழகு காணும் ஆயன் மனப்பான்மையை இங்கும் காண்க. முல்லையில் பாலையும், பாலைக்குப்பின் குறிஞ்சி யும் தொடுப்பதில் அதே மனப்பான்மை தெரிகின்றது. அவன் உடலில் தவழ்வது பல்வகை மணத்தின் இயைபு (Harmony); அவன் தோள்களில் திகழ்வது பல வகை நிறங்களின் இயைபு; அவன் தேர்வது இசைகளின் இயைபு; அவன் தொடுக்க முயன்றது இசைகளின் இயைபுகொள் மாலை (இராக மாலிகை).

ஆயன் தங்கியது இசையுணர்வுக்கு முரண்படு காட் டகத்தன்று; இசைபடு இயல்புகள் பலவற்றை இயல் பாகப் பெற்ற முல்லையங்கானத்தே தங்கியுள்ளான்; மணம்தரு இயைபில், நிறம்தரு இயைபில், இசைதரு மியைபில், இயைபின் சூழலில் (in environments of harmony) ஆயன் தங்கியுள்ளான். இசையின் தோற் றத்திற்கு ஏற்ற இயைபுகள் பல முல்லை நிலத்தில் இயற்கையாக அமைகின்றன என்பதை அறிக.

இசையின் தோற்றத்தைக் குறித்த மற்றொரு குறிப்பும் இங்குக்காணலாம். முல்லை நிலத்தில் பூக்கள் மிகுதியாகக் காணப்படும். எங்குப் பூக்கள் மிகுமோ, அங்கு வண்டுகளும் மிகும். பூக்களின் தேனை, அவற்றின் நுண்துகள்களை (தாதுக்களை) நுகர்ந்து வாழ்வன வண்டுகள். இஃது இயற்கையின் இயல்பு. தேனை உண்ணும் வண்டுகளை இக்காலத்தே தேனீ என்பர்.

வள், வண்மை, அல்லது வளப்பத்தைத் தருவது (வள்+து, வண்+து) வண்டு என்பர் மொழி ஆய்வாளர். பூவூதி வண்டினங்கள் பொடிகளைச் சேர்க்காவிடில் பிஞ்சேது, காயேது, பழமேது, விதையேது, செடிகொடிகளின் வளமேது, மரங்களின் வளப்பம் ஏது? விஞ்ஞான முறைகள் தெரியாத அக்காலத்தில் இவ்வளம் தருவதை, வண்டு என்றனர். விஞ்ஞானம் மிகுந்த இக்காலத்தே இதை ஈயாக்கினர்! விலங்கின் ஒலிகளும் பறவையின் ஒலிகளும் இசைக்கு வழிகாட்டியவை ஆதல்போல வண்டின் ஒலிகளே யாழின் தோற்றத்திற்கு வழிகாட்டின என்பர். யாழின் நரம்புகள் முதல் முதல் தோன்றியவை மரல் நுண் நார்களால் முறுக்கிய மரல்புரிகளே என்பர். இவற்றின் பின்னர்த் தோன்றியவை விலங்குகளின் நரம்புகள், எஃகு நுண் நரம்புகள் ஆகும். மரல்புரி நரம்பின் மந்த ஒலி, வண்டின் ஒலியை மிக மிக ஒப்பது. வண்டின் ஒலிக்கும் யாழின் ஒலிக்கும் தமிழ்ப்புலவர்கள் கண்ட ஒப்புமையும் உவமையும் பற்பல.*

---

*'யாழிசை இனவண் டார்ப்ப' —முல்லை 8

'வரையிழி அருவிப்பாட்டொடு பிரசம்
முழவுசேர் நரம்பின் இம்மென இமிரும்' —அகம். 318, 5-6

'வண்டு யாழாக இன்பல் இமிழிசை கேட்டு' ,, 82, 6-7

'யாழிசை கொண்ட இனவண் டிமிர்ந்தார்ப்ப' —கலி. 131, 9

'அரவ வண்டினம் யாழ்செய'
'இளவண்டு யாழ்செய'
'பல்வண்டு யாழ்செய' —சிலம்பு, 12, 26-112. 27-194

'மழலை வண்டினம் நல்யாழ் செய்ய' —மணிமே. 4-4

'பொங்கர் வண்டினம் நல்யாழ் செய்ய' ,, 19-58

'அரவ வண்டொடு தேனினம் யாழ்செயும்' —சீவக. 1196

'பாடல் வண்டுயாழ் செய' ,, 1207

'அரவ வண்டினம் யாழென ஆர்ப்ப' —பெருங்கதை 5-2-18

'வண்டு யாழாக' —திணைமாலை, 111

'யாழின் வண்டார்க்கும் புனலூர' —பழமொழி 221

வண்டின் சிறகுகள் நுண்ணிய நரம்புகளை இடையிட்டு மெல்லிய சவ்வால் மூடிய அமைப்பை உடையவை. வண்டுகள் சிறகுகளை விரித்துக் காற்றிடைப் பறக்கும்போது காற்று அச்சவ்வின்மேல் தாக்க ஒலி எழுகின்றது. சிறகுகளின் அசைவிற்கேற்ப ஒலி அலைகள் எழுகின்றன. வண்டுகள் பறக்கும்போதும் பறந்து மொய்க்கும்போதும் அவ் வொலி அலைகள் இயைந்து, இசை தரும் இயல்பைப்பெற்று, இனிய ஒலியைத் தருகின்றன. அவை பறக்கும் வேகத்திற்கு ஏற்ப, சிறகசைத்து மொய்க்கும் தன்மைக்கு ஏற்ப, அவை தரும் இசை ஒலி, ஏறுவதும், இறங்குவதும், ஏருது இறங்காது ஒரே இயல்பிற்ருய், விட்டு விட்டும் தொடர்ந்தும் ஒலிப்பதைக் காட்டிடைச் செல்வோர் இன்றும் காணலாம். இவ்வாறு ஏறியும் இறங்கியும், வலிந்தும் மெலிந்தும், விட்டு விட்டும் விடாது தொடர்ந்தும் ஒலிக்கும் ஒலி இசைபாடுவது போலவே அமையும். ஆதலின் வண்டுகள் இசைபாடும், யாழ் வாசிக்கும் எனப் புலவர் கூறினர்.

வண்டுகளுள் பற்பல வகைகள் உள; சில சிறியவை; சில பெரியவை; சில நீண்ட வடிவின; சில குறுகிய வடிவின. இவற்றுள் ஆண் வண்டுகள் உள; பெண் வண்டுகள் உள; இள வண்டுகளும் முதுவண்டுகளும் உள. அவற்றின் சிறகுகள், அவற்றின் வடிவிற்கேற்ப, அவ்வவற்றின் தன்மைக்கேற்ப, அமைவன. பெரியதாய், இறுகிய சிறகைப்பெற்ற வண்டினம் ஒரு வகை ஒலியை எழுப்பும் ; சிறிய மெல்லிய சிறகை உடையவை மெல்லிய ஒலியையே தரும். குறுகிய சிறகும் நீண்ட சிறகும் வேறு வேறு ஒலியைத் தரும். ஆதலின், வெவ்வேறு வண்டினங்கள் வெவ்வேறு இசை ஒலிகளைத் தருவனவாகும். இவற்றின் இசையை இசைக்காதுகொண்டு, ஓர்ந்து ஓர்ந்து, சில, செவ்வழி பாடின என்பர் ; சில குறிஞ்சி பாடின என்பர் ; சில பாலை பாடின என்பர்.

சில வண்டினங்கள், சிலவகைப் பூக்களையே விரும்புவன; சில வேறு வகைப் பூக்களைத் தேடுவன. பூக்கும் பூக்களின் தன்மைக்கேற்ப, பூக்கும் காலத்திற்கேற்ப, இடத்திற்கு ஏற்ப, அவற்றில் மொய்க்கும் வண்டின் வகையும் மாறும்; அவை தரும் இசை ஒலியும் மாறும். ஆதலின், சில இடங்களில் சில காலங்களில் ஒருவகை வண்டிசையும், வேறு வேறு இடங்களில் வேறு வேறு காலங்களில் வேறு வேறு வண்டிசைகளும் ஒலித்தனவாகக் கண்டனர் புலவர். வண்டினம் தரும் இசை ஒலியை இசை முறைப்படி அளந்து கண்டறிந்த எஃகு நுண் செவியை இதோ காண்க.

"பூஊது வண்டினம் யாழ்கொண்ட கொளைகேண்மின்
கொளைப்பொருள் தெரிதரக் கொளுத்தாமல் குரல்கொண்ட
கிளைக்குற்ற உழைச்சுரும்பின் கேழ்கெழு பாலைஇசை ஓர்மின்
பண்கண்டு திறன் எய்தாப் பண்தாளம் பெறப்பாடிக்
கொண்ட இன்இசைத்தாளம் கொளைசீர்க்கும் விரித்தாடும்
*தண்தும்பி இனம் காண்மின்."** —*பரிபாடல் 11*

வையை ஆற்றின்கண் தைந்நீராடுவோர் கண்ட காட்சியும் கேட்ட இசையும் இவை. இங்குக் குறிப்பிடப்பட்டவை மூன்று வகை வண்டினங்கள்: வண்டு,

---

*125. பூவை ஊதும் வண்டினங்கள் யாழை ஒப்பதற்குக் காரணமாகிய பாட்டைக் கேளுங்கள்.

126—127. பாட்டின் (கொளை - பாட்டு) பொருள் தெரியுமாறு உணர்த்தாமல், இசைபாடுகின்ற சுரும்பின் இனிய இசையைக் கேளுங்கள். இந்த இசை, கிளை முறைக்கு அல்லது கிளை முறையில் சேர்ந்த, குரல் நரம்பைக்கொண்ட உழை இசை, அதாவது உழை குரலாகிய அரும்பாலையின் இசை. இதைக் 'காகாப்பிரியா' என்பர் இக்கால ஆராய்ச்சியாளர்; 'மருதப்பண்' என்றார் பரிமேலழகர்.

128—30. விளரி யாழில் தோன்றும் பண் கண்டு பாலைத் திறன் எய்தாத, திறனில் யாழ் என்னும் இசையைத் தாளத்தோடும், பாட்டின் சீரோடும் பொருந்தப்பாடி, சிறகை விரித்தாடும் தும்பியின் இனத்தைக் காணுங்கள்.

சுரும்பு, தும்பி என்பவை. இவை ஒவ்வொன்றும் வெவ்வேறு இசை தரும். இசை யாதென உணரும் வகையின்றிப் பொதுவாக யாழை ஒப்ப வண்டுகள் பாடுவன. சுரும்புகளோ, பாட்டின் பொருள் தெரியாத வாறு பாடும் இசையை ஒத்து அரும்பாலை (கரகரப் பிரியா) இசைபோலும் இசைதரவல்லவை. இந்த இசை, தாளமில்லா இசை, இராகம் பாடுவதை ஒக்கும். தும்பியின் இனமோ, பாட்டின் சீரோடு இயையும் தாளத்தோடு சேர்த்துப்பாடும் பண் இசையைத் தர வல்லது. இவற்ருேடு 'மிஞிறு' என்னும் வண்டினம் குழல் இசையைப்போல் இசை தரவல்லது எனக் குறிப்பிடும் கலித்தொகை.*

வண்டின் இசையில் ஈடுபடாத தமிழ்ப்புலவர் இலர் என்றே கூறலாம். பிற்காலத்தவர்களுள் வண்டின் இசையை இசைக்காது கொண்டு நுணுகி நுணுகி ஆய்ந்து இன்பம் கண்டவர் ஞானசம்பந்தப் பெருமான். இவர் தேவாரங்களில் பற்பல இடங்களில் வண்டினங்கள் பண்பயிலும்; பண்பாடும்; யாழ் வாசிக்கும். இவற்றை ஓர்ந்து ஓர்ந்து, இவற்றில் காமரம், செந்து, செவ்வழி, நேரிசை, பஞ்சரம், மருள் என்னும் பண்கள் முதலியன ஒலிப்பதைக் கண்டது 'கானத்தின் எழுபிறப்பு.' இவர் தேவாரங்களில் இவை எங்கெங்குக் குறிப்பிடப்படுகின்றன என்பதைத் தவத் திரு, தணிகைமணி, செங்கல்வராய பிள்ளை அவர்கள் இயற்றிய ஒளிநெறிக் கட்டுரையில் காண்க.

உலகம் தோன்றி, மக்கள் வாழ்க்கை முதல் முதல் தோன்றிய காலத்தே, இவ்வாறு வண்டினங்கள் ஒலிக்

---

*"நரம்பின் தீங்குரல்,நிறக்கும் குழல்போல்
இரங்கிசை மிஞிறொடு தும்பிதா தூத."

—பாலைக்கலி 33, 22-23

"எழ்புழை ஐம்புழை யாழ்இசை கேழ்த்தன்ன இனம்
வீழ்தும்பி வண்டொடு மிஞிறூர்ப்ப."

—பரிபாடல் 8, 22-23

கவும், அவற்றை மக்கள் துய்க்கவும், யாழிசை தோன்றவும், முல்லையாழ் தோன்றவும் பற்பல வாய்ப்புக்களைத் தந்தது முல்லை நிலம். ஏனைய நிலங்களைவிடப் போதிய அமைதியையும், இசைக்கு ஏற்ற இயைபுகள் பலவற்றையும் பெற்றதும் முல்லை நிலம். மேல் நாட்டு ஆராய்ச்சியாளர் கண்டவாறே, தொல்முது தமிழர், பண்பாடு தோன்றியது முல்லை நிலத்தில் எனக் கண்டனர்; ஆதலின், இயற்கை முறையை மாற்றி முல்லைக்கு முதன்மையளித்தனர். பண்பாட்டிலிருந்து எழுந்த திணையொழுக்கம் கூறும் பொருளதிகாரத்தின் அகத்திணை இயலுள் முல்லைக்கு முதன்மை தந்தமை மிக்க ஏற்புடைத்தாவதைக் காண்க.

---

2. இசைதரு பண்பாடு

சற்று முன்பு ஆராய்ந்த பெரும்பாணாற்றுப்படை அடிகளில் மற்றும் ஒரு குறிப்பும் காணப்படுகின்றது. இசையைக் கருப்பொருள்களுள் ஒன்றாக அமைத்ததன் நுட்பமும் இங்குப் பதிந்துள்ளது. அதையும் ஆய்ந்து அறிதல் தகும்.

மீண்டும் ஆயனை நோக்குவோம்: அவன் கையில் வில்லோ, வாளோ அல்லது வேலோ காணப்பட வில்லை. அவனிடம் காணப்படுவன இசைக்கருவிகளே. இயற்கையாகவே பாதுகாப்பமைந்தது, ஆயன் இருந்த முல்லை நிலம் போலும்! ஆதலின், ஆன் நிரைப் பாது காப்புக்குரிய கருவி ஒன்றும் ஆயனிடம் காணப்பட வில்லை. அவற்றைப் பாதுகாக்கும் செயல்களும் ஆயனிடம் இலவாயின. கன்றுடை ஆன் நிரைகள் அச்சமின்றிக் காட்டில் மேய்ந்தன. செடிகளை வளைத்தும், கொடிகளை இழுத்தும், தழைகளைப் பறித்தும், கிளைகளை முறித்தும் அவற்றிற்குத் தழை உணவு அளிக்கும் கொடுங்கோல் ஒன்று, ஆயனுடன் எப்போதும் காணப் படும். அக்கோலையும் இங்குக் காணோம். இவ்வாயன் இருந்த முல்லை நிலம் இயற்கை வளம் நிறைந்து, ஆன் நிரைகள் வயிறார உண்ணப் போதிய புல்லும், புதரும், செடியும், கொடியும் இயற்கையாகவே செழித்தோங்கிய கானம் போலும்! ஆயன் முயற்சியின்றியே, ஆவும் கன்றும் வயிறாரத் தீனி கொண்டன. ஆதலின், அவற் றிற்குத் தீனிதேடும் செயல்களும் இலவாயின. அவன் ஆன் நிரைகளைக் குறித்த கவலையின்றிக் காட்டில் தனியே வதிகின்றான்.

தனிமை எல்லோர்க்கும் நன்மை பயப்பதன்று. தக்கார்க்கே நன்று தனிமை; தகவிலார்க்குத் தாங்கரும் துன்பம் தரும். தனிமையில் தங்குங்கால் மனம் எங் கெங்கோ செல்லும்; அதை அடக்கி ஆளுதல் எளி

தன்று. "தனியே இருந்து நினைத்தக்கால் என்னைத் தினிய இருந்ததென் நெஞ்சு!" (குறள்: 1296) என வள்ளுவர் கூறியதைக் கருதுக. தனியே இருந்த இவ் வாயன் என்னென்ன எண்ணினான்? காண்போம்: தன் காதலியை நினைந்தான் அல்லன்; மனைவியை மக்களை அல்லது பிறரை நினைந்தான் அல்லன். பூக்களின் அழகைக் காண்கின்றான்; அவற்றைப் பறித்து ஒன்று சேர்க்கின்றான்; அவை தரும் மணத்தை நுகர்கின்றான்; அவற்றை மாலையாக வனைகின்றான்; மாலையைத் தான் அணிந்துகொள்கிறான். 'உறிக்கா ஊர்ந்த மறுப் படு' தோள்களில் மாலை தவழ்கின்றது. மரங்களை வெட்டி முறித்த 'மழுத்தின்வன்' கைகள் குழலையும் யாழையும் தாங்குகின்றன. இசைக் கருவிகளை எடுத்து இசையை நுகர்கின்றான். இவனிடம் உள்ளது ஒரே இசைக்கருவி அன்று; இரு வேறு இசைக்கருவிகள் உள. கோவலர்க்குரிய கொடுங்கோலையும் இவனிடம் காட்டாத புலவர், இரு வேறு இசைக்கருவிகளை இவனிடம் காட்டும் நுட்பத்தைக் கருதுக. இவ் வாயன் இசையில் வல்லவன். இசையை மிகமிகத் துய்ப்பவன். இசையே இவன் மனம் நிறைந்து நிற்பது. இசையே இவன் பொழுது போக்கும் வழி. இவன் இசைப் பித்தன் போலவும் காண்கின்றான்; இசை ஆராய்ச்சி செய்கின்றான். இசை ஆராய்ச்சியிலேயே இவன் மனம் சென்றது; வேறு எதிலும் அன்று. இம்மன நிலையையே புலவர் இங்குக் காட்டுகின்றார்.

இவ்வாயன் நுகர்வுகளைப் பொறிவாயிலில் நின்று காண்போம். இவ்வாயன், கூழ்ஆர் இடையன் எனப் புலவர் குறிப்பிட்டார். இவன் உண்ணும் கூழ் எவ்வகைக் கூழ் என்பதை உணர்வோம். கூழ்தரு பொருள் எதையும் காணோம். கூழ் ஆக்குவோ ரையோ, தருவோரையோ காணோம். ஆயன் தலை மயிரிலும் பாலைத் தடவியுள்ளான். "மேம்பால் உரைத்த ஓரி" நாம் காண்பது. இவன் பாலையே கூழாக்கி

உண்கின்ருன் போலும்! மேம்பால் என்பது எல்லா மணமும் பொருந்தும் பசுக்கறந்தபால் எனப்பொருள் கூறினர் உரையாசிரியர். தூய உணவைக்கொள்ளும் பசுக்கள் தூய மணம் தரும் பாலேயே தரும். இத்தூய பாலேக் கூழாகக் காய்ச்சி உண்கின்ருன் போலும்! பழுக்கக் காய்ச்சிய ஞெலிகோல் கொண்டு குழலமைத்த ஆயனுக்குப் பால் உணவு அமைத்தலும் எளிதாயிற்றுப் போலும்! உரையாசிரியர் பாற்சோறு உண்கின்ருன் என்பர். அவ்வாறே கொள்ளினும், இவ்வாயன் உணவும், நாவின் சுவையும் தூயவாய் அமைந்தன. பூக்களின் நிறத்தைக் கண்டு அழகைக் கண்டு இவன் கண்கள் துய்த்தன. அவற்றின் மணத்தைச் சேர்த்து இவன் மூக்கு நுகர்ந்தது. பூக்களே மாலேயாக்கி அணிந் துள்ளான். பூக்கள் தம் மெல்லிய இதழ்களால் இவன் உடலேத் தடவும் உணர்ச்சியை விழைந்தான்போலும், இவன் நுண்செவி இசையை ஓர்கின்றது; இசை ஆராய்ச்சியில் அமர்கின்ருன். கண்டு, கேட்டு, உண்டு, உயிர்த்து, உற்றறியும் ஆயனின் ஐம்புல உணர்வைச் சீர்தூக்கிக் காண்க.

இவற்றை ஒரு பெண்ணின்பால் துய்க்க விழைந் தான் அல்லன் இவ்வாயன். அவ்வாறு உடல் நலம் உண்ணக் கருதினும் இவன் இருந்த தனிமை அந் நுகர்விற்கும் மிக ஏற்புடைத்தாகும். 'குறு நெறிக் கொண்ட'—அழகிய சிறுசிறு நெளிவுகளேக்கொண்ட— கூந்தல், 'நன்மா மேனி,'—நல்ல சிறந்த நிறம் பொருந்திய—ஆய்மகளே இவ்வாயனேக் காணுமுன் காண்கின்ருேம். புலவர் இவ்வாய்மகளே எங்கோ மோர் மாறுமாறு செல்லவிடுத்தார்; கூழ்தரு மகளிரையும் ஆயனிடம் காட்டினர் இலர். ஆயனும், மகளிரைக் கண்டுகளிக்க நினேந்தான் அல்லன். அவர்களில் எவரையும் தழுவ விழைந்தான் அல்லன். அவர் இன் சொல்லில் இவன் செவி இன்பம் காணவில்லே. இழிந்த பொறியின்பத்தில் ஈடுபடாது, ஐம்புலன் நுகர்வைத்

தூயதாக்கி, இவன் நுகரும் தன்மையைக் காண்க. இசை உணர்வில் பிணிபட்ட ஆயன் மனம் ஏனைய புலன் உணர்வுகளையும் தூய தன்மையில் துய்ப்பதைக் காண்க.

இசை உணர்வும், பொறியுணர்வே. ஆயினும், இசை தரும் செவி உணர்வு, பொறி உணர்வுகளுள் சிறந்தது; தூயது. ஆதலின், மனமாசற்ற துறவிகளும் இசையை வெறுத்தார் அல்லர்; இசையை இறைவழிபாட்டுடன் இயைபுகொளச் செய்தனர். 'இகலொடு செற்றம் நீக்கிய மனத்தினர்', 'காமமொடு கடுஞ்சினம் கடிந்த காட்சியர்', 'இடும்பை யாவது மறியா வியல்பினர்', 'துனியில் காட்சி முனிவர்' தாமும்—நல்யாழ் நவின்ற நயம்படு இசையுடன் ஒன்றி வழிபாடியற்றுவதைத் திருமுருகாற்றுப்படையிற் காண்க.

இசை, நுண் பொருள்களுள் ஒன்று. செவி இந்த நுண்பொருள் ஒன்றையே நுகர்வது; ஏனைய பொறிகளைப்போன்று பருப்பொருள்களைப் பற்றி, புற உணர்விலும், அவற்றின் நுகர்விலும் கிடந்து, உழன்று உழன்று, தவிப்பதன்று. தொடக்கத்திலேயே உள்ளுணர்வை, (internal perception) தருவது இசை. இசையைக் காண்பதும் உள்ளுக்குள்ளே; அதை நுகர்வதும் உள்ளுக்குள்ளே. இசை உணர்வுகள் எல்லாம் உள்ளுணர்வுகளாகவே அமைகின்றன. ஆதலின், மனத்தின் பண்பாட்டிற்கு, ஆன்ம வளர்ச்சிக்கு இவ்வுணர்வுகள் பேருதவி புரிகின்றன. இசையில் பழகப் பழக மனம் உள்ளுணர்விலே திளைக்கின்றது. அதையே சுவைக்கின்றது; அதிலேயே இன்பம் காண்கின்றது. புறவுணர்வுகளின் சுவை குறைகின்றது; சுவை குறையக் குறைய, அவை மெல்ல மெல்ல நழுவுகின்றன. இசையுணர்வில் ஈடுபட்டு உள்ளுணர்வில் திளைக்கும் மனம் நுண்மை அடைகின்றது; தூய்மை அடைகின்றது. ஏனைய புலன் உணர்வுகளிலும்

நுண்மையும் தூய்மையுமே அது விரும்புகின்றது. அது விரும்பியவாறே ஏனைய புலன் உணர்வுகளையும் நுண்மை பெறச் செய்கின்றது; தூய்மை அடையச் செய்கின்றது. இத்தகு உளநூல் உண்மையை நாம் ஆயனிடம் காண்கின்றோம். இவன் புலன் உணர்வு களெல்லாம் நுண்மையும் தூய்மையும் பெற்றன. அத்தகு நுண்மையிலும் தூய்மையிலுமே இவன் திளைக்கின்றான்; இன்பம் காண்கின்றான். இழிந்தபொறி யின்பங்கள், அவற்றில் காணும் சுவைகள் அழகுகள், எல்லாம் எங்கோ ஓடி ஒளிந்தன. இப்பேருண் மையைப் புலவர் பெருமகனார், இங்குப் பொதிந்து வைத்ததைக் காண்க.

இசை தரும் பண்பாடு இவற்றோடு நிற்பதன்று. இவற்றிற்கு மேலும் செல்வதும் ஆகும். மனம், தானே, தனியே, தொழிற்படுவதன்று. அதனுடன் கூடித் தொழிற்படும் உட்கருவிகள் உள. அவற்றை அந்தக்கரணமென்பர். அவை, மனம், புத்தி, அகங் காரம், சித்தம் என்பர். மனம் பற்றுகின்றது; புத்தி ஆராய்கின்றது; அகங்காரம் ஒன்றைக் காண முனை கின்றது, சித்தம் துணிகின்றது. இவை எலாம் எண் ணங்களின் நுண்பிரிவுகள். மனத்தைச்சார்ந்த நுண்மை யும் தூய்மையும் அந்தக்கரணங்களை எல்லாம் தழுவு கின்றன; அவைகளும் தூய்மையும் நுண்மையும் அடைகின்றன.

மனமும், ஏனைய உட்கருவிகளும் தாமே இயங்கு வன அல்ல; உயிருடன் — ஆன்மாவுடன் — கூடியே இயங்குவன. உயிரற்ற உடலிற்கு மனமேது? அந்தக் கரணம் ஏது? உயிரே இவற்றைத் தொழிற்படுத்து வது. உயிரே "அமைச்சு அரசு ஏய்ப்ப நின்று" அர சாளுகின்றது. அமைச்சைச் சேர்ந்த நுண்மையும் தூய்மையும் அரசையே சேர்வன; ஆன்மாவையே அடைவன. ஆதலின், உயிர் அல்லது உயிர்ப்பண்பு— ஆன்மா—நுண்மையும் தூய்மையும் அடைகின்றது.

நுண்மையும் தூய்மையும் பெற்ற ஆன்மா அல்லது உயிர், பெறும் நிலைகள்—உயர்ந்து உயர்ந்து செல்லும் படிகள்–ஐந்து. இவற்றை ஐந்து அவத்தைகள் என்பர். அவை நினைவு, கனவு, மெய்ம்மறத்தல், தூங்காமல் தூங்குதல், உயிர்ப்படங்க ஒன்றுபடுதல் என்பன. இவற்றை வடநூலர் ஜாக்கிரம், சுவப்பனம், சுஷுப்தி, துரியம், துரியாதீதம் என்பர். இசை உணர்வு மிக மிக, நுண்மையும் தூய்மையும் மிக மிக, ஆன்மா ஒரு நிலையிலிருந்து மற்றொரு நிலைக்குப் படிப்படியே ஏறிச்செல்கின்றது. பாடும்போதும் பாடிய இசையைக் கேட்கும்போதும் தன்னையறியாமலே தலை, கை, கால்கள் ஆடுகின்றன. இவை கனவு நிலையில் நிகழ்வன போலும் என்பர். தனக்கு இசையறிவு உண்டெனக் காட்ட ஏற்படும் அசைவுகள் அல்ல இவை. இந்நிலை வருவதும் போவதுமாக அடிக்கடி நிகழ நிகழ, இசை உணர்வு மிக மிக, மெய்ம்மறந்த நிலை தானே நேர்கின்றது. மெய்ம்மறந்து பாடுவதும் கேட்பதும் நிகழ்கின்றன. இதற்கு மேற்பட்ட நிலைகள் பேசொணா நிலைகள்; அவை எவ்வாறு இருப்பவெனப் பிறருக்கு எடுத்துக்கூற இயலாத நிலைகள்; தமக்குத்தாமே உணரும் நிலைகள்; இசை ஞானியர் எய்திய நிலைகள் என்பர்.

இசையில் தோய்ந்து தோய்ந்து, இசையின் வழியே படிப்படி உயர்ந்து, தான் என்பது அற்று, தான் வேறு இசைவேறு எனாதபடி இரண்டறக் கலந்தநிலையை அப்பர் பெருமான் இறைவன் இணையடி நீழலில் இரண்டறக்கலக்கும் நிலைக்கு ஒப்பிட்டதை உணர்க.

"மாசில் வீணையும் மாலை மதியமும்
வீசு தென்றலும் வீங்கிள வேனிலும்
மூசு வண்டறை பொய்கையும் போன்றதே
ஈசன் எந்தை இணையடி நீழலே."

மாசில் வீணை என்று அப்பர் பெருமான் இங்குக் குறிப்பிடுவதை ஆழ்ந்து கருதுக. எல்லா இசையும்

ஆன்ம உயர்வைத் தருவன அல்ல. தூய இசையே, மாசிலா இசையே, உயரிய ஆன்ம நிலையில் உய்ப்பது. இந்த உண்மையையும் பழங்காலத்தே அறிந்திருந் தனர். பெரும்பாணாற்றுப்படையில் இத்தூய்மையைக் குறிக்கும் குறிப்பும் உள்ளதைக் காணலாம். புலவர், பாட்டைத் தொடங்கும்போதே புலவு வாய்ப்பாணன் என்று குறிப்பிட்டுத் தொடங்குகிறார். 'புலவுவாய்' என்னும் சொல்லுக்கு நச்சினார்க்கினியர் 'வெறுத்துக் கூறுகின்றவாய்' எனப்பொருள் கண்டார். 'புலத்தல்' என்பது வெறுத்தல் எனப்பொருள்படும். புலத்தல் என்பதன் அடியாகப் புலவு என்பது பிறந்ததாகக் கொண்டார் போலும்! இவ்வாறு இவர் கூறிய உரை தக்க பாநலன் பொருந்தியதாகவே அமைகின்றது. புலத்தல் அடியாகப் பிறந்த பெயரை 'புலவி' என்று வழங்குவது பெரும்பாலும் காணப்படும். 'புலவு' என் பதற்கு வேறு யாரும் இவ்வாறு பொருள் கூறியதாகத் தென்படவில்லை. 'புலவு' என்பது புலால் நாற்றம் என்றும் பொருள்படும். இங்குப் 'புலவு' என்பது 'புலால்' என்பதன் அடியாகப் பிறந்ததாகக் கொள்வர். நச்சினார்க்கினியரே வேறு இடங்களில்* இப்பொருளையே கூறியுள்ளார். இப்பொருள் இங்குப் பொருந்தாதெனக் கண்டு வேறு பொருள் கூறினார் போலும்! பழைய உரையாசிரியர்கள் எவ்வளவு ஆழ்ந்து ஆழ்ந்து நினைந்து இடத்திற்கேற்பப் பொருள் கண்டுள்ளார்கள் என்பதை இச்சொற்பொருள் காட்டும்.

'புலவு' என்பதற்குப் புலால் நாற்றம் என்னும் பொருள் இங்குப் பொருந்துமாறும் உண்டு. இவ்வாறு பொருள் கொள்ளுங்கால் 'முரண்' என்னும் செய்யுள் அழகு இங்கு அமைவதைக் காணலாம். இங்குக் குறிப் பிடும் பாணன், பசி மிகுதியால் அழுகின்ற கல்லென் சுற்றமொடு தாங்குநர் பெருது பழுமரம்தேரும் பறவை

---

*'புலவுக் கயல் எடுத்த பொன்வாய் மணிச்சிரல்'—சிறுபாண். 181
'புலவு மணல் பூங்கானல்' —பட்டினப்பாலை, 64

போலத் திரிதரும் பாணன். இவனும் இவன் சுற்றத் தைப்போலவே பழம்பசிகூர்ந்த புல்லென் யாக்கையன். உணவற்று வாடிய இவன் வாய் புலவு நாறிற் றென்பதும் பொருந்துவதாகும். ஆனால், இசை பாடும் வாயைப் புலால் நாறும் வாய் எனக் கூறக் கூசினர் போலும் உரையாசிரியர். பாணன் வாய் புலவு நாறு கின்றதுபோல அவன் பாட்டும் புலவே நாறும்போலும்! கூழுக்கும் கூலிக்கும் பாடும் இசை, புலவே நாறும்; அதுவன்றி, வேறு எம்மணம் அது தரவல்லதாகும்! இவனோடு ஆயனை ஒப்பிட்டுக் காண்க. ஆயன் வாய், பால் மணக்கின்றது; பால் சோறு மணக்கின்றது. அவன் இசையிலும், மேம்பால் எல்லா வகையிலும் மேம்பட்ட பால்—சுவையில், தூய்மையில் உடலுக்குத் தரும் நலனில் மேம்பட்ட பால்—மணக்கின்றது; பூமணக்கின்றது, தூய்மையும் மணக்கின்றது. இம் முரண்பாட்டை உணர்த்தவே பாணனை ஆயனிடம் அழைத்துச் செல்கின்றார். முல்லை நிலத்தே ஆயர் இருக்கையில் பாணனும் அவன் சுற்றமும் பாற்சோறு பெறுகின்றனர். "இருங்கிளை ஞெண்டின் சிறுபார்ப் பன்ன பசுந்தினை மூரல் பாலொடும்" பெறுகின்றனர். முல்லையைத் தாண்டி மருதத்தில் பாணனைச் சேர்க்கும் புலவர், இவ்வாயனிடம் அவனை அழைத்துச்செல்ல வேறு காரணத்தைக் காணோம். 'புலவுவாய்ப் பாண கூழுக்குப் பாடிக் குலவும் வாய்ப்பாண, இவ்வாயன் இசையில் பால் மணக்கின்றது; பூமணக்கின்றது; தூய்மை மணக்கின்றது காண்க. 'எனைத்தானும் நல்லவை* கேட்க அனைத்தானும் ஆன்ற பெருமை தரும்' என அறிவுறுத்துவார்போலும்!

இவ்வாறு கூலிக்கும் கூழுக்கும் பாடிக் கும்பிட்டு வாழும் பாணர் இசை ஒரு புறம் செழிக்கவும், பொது மக்களிடையே தூய இசை, புலன் அழுக்கற்ற இசை, வளர்ந்து வந்ததைக் காண்க. பொதுமக்களிடையே

* நல்லவை, நல்ல இசை எனவும் கொள்ளல் பொருந்தும்.

சிறந்த இசை ஆராய்ச்சியும் செழித்தோங்கியதைப் பெரும்பாணாற்றுப்படை உணர்த்துகின்றது. இங்குக் கண்ட ஆயன் வழி வழி வந்தது ஆனாய நாயனார் குழல் இசை—மக்களை, விலங்கை, பறவையை, மண்ணொடு விண்ணைக் காற்றைப் புனலை இசை பெறச் செய்து, இன்பூட்டிய குழல் இசை; இறைவன் இணையடியோடு இணைத்திடும் இசை.

தொல்முது தமிழர் முல்லைக்கு முதன்மையளித்த மூதறிவு வியக்கத்தக்கது! இசையை எவ்வளவு நுணுகி நுணுகி ஆராய்ந்துள்ளனர்! இசை மனத்தைப் பண்படுத்தும் இயல்பெலாம் உணர்ந்தனர்; குணத்தை மாற்றிக் குறைகளைப் போக்கும் முறையைத் தெரிந்தனர்; இழிதகு பொறி வாயில் இன்பத்தை மாற்றி உயர்த்தி உயர்த்தி ஒன்றுபடு நிலையை அளிக்கும் ஆற்றலை அறிந்தனர். தொன்றுதொட்டு இன்றுவரையில் இசை பண்பாட்டிற்கு அடிப்படையாகவே அமைகின்றது. ஆராய்ச்சிக்கு எட்டாத அப்பழைய காலத்திலேயே மக்கள் வாழ்வோடு இசையை இணைத்துக் கருப்பொருள்களுள் ஒன்றாக அமைத்த நுட்பத்தைக் காண்க! அவ்வாறு அமைத்த தொல்குடி மக்கள் அறிவின் திண்மையைத் தெளிக! அதன் ஆற்றலை, ஆழத்தை அறிக!

---

3. பழைமையும் புதுமையும்

முன்பு நிறுத்திவைத்த முல்லைப்பண் ஆராய்ச்சி நிறைவேறியது ; செந்தமிழ்ச் செல்வியில் வெளியிடப் பட்டது. இவ் வாராய்ச்சியை ஆய்வியல் என்னும் இணைப்பில் காண்க. முல்லைத் தீம்பாணியில் இயன்ற சுரங்கள் இவ்வாராய்ச்சியால் ஆராய்ந்து கண்டவை. குரல், துத்தம், கைக்கிளை, இளி, விளரி என்பவை. அவற்றின் புதுப் பெயர்கள், சட்ஜம், ரிஷபம், காந்தாரம், பஞ்சமம், தைவதம், என்பவை ஆகும். இந்த ஐந்து சுரங்களும் இயன்ற இசைக்கு அல்லது இராகத்திற்கு இக்காலப் பெயர் 'மோகனம்' என்பர். அண்ணமலை அரசரின் இசைதெரி குழு முல்லைப் பண்ணை ஆராய்ந்து, 31-12-58ல் முல்லைப்பண் என்பது 'மோகனம்' என்னும் இராகமே என நிறுவியது. இப் பண் மோகனம் ஆகும் என முதல் முதல் தெரிவித்த பெருமை, சங்கீதபூஷணம் S. இராம நாதன் அவர்களுக்குரியது. இதை நிறுவுவதற்கு வேண்டிய காரணங்கள் எல்லாவற்றையும் ஆராய்ந்து காணும் முன்னரே, கலைமகள் அருள்வழிநின்று, அவர் இவ் வுண்மையைக் கண்டார்போலும் !

இளங்கோவடிகள் அமைத்த முல்லைத் தீம்பாணி என்ற பெயரைத் தமிழிசை உலகு, தெரிந்தோ, தெரியாமலோ, நழுவவிட்டது. அப்பெயர் மறைந்தும் போயிற்று. 'மோகனம்' என்ற பெயரே நிலைபெறுவ தாயிற்று. 'மோகனம்' என்பது, மோகத்தைத் தருவது அல்லது மோகிக்கச் செய்வது எனப் பொருள்படும். மோகம் என்பது ஒரு மயக்க உணர்ச்சி. பெரும் பாலும் அது காமமயக்கத்தை உணர்த்தும் என்பர். காமன் ஐங்கணைகளில் அல்லது அம்புகளில் ஒன்று மோகனம் என்று பெயர் பெறும். இப்பழைய இசை மோகத்தைத் தருவது எனக் கண்டதுபோலும், புதுமை

யுள் புகுந்த தமிழிசை உலகு! ஆதலின், மோகனம் என்ற பெயரையே ஏற்றுக்கொண்டது. இவ்விசை மோகம் தருவதென்றால், இளங்கோவடிகள் இதன் முகத்தையும் பார்த்திரார். இளங்கோவடிகள் சிறந்த துறவியாரல்லரோ! எனவே, மோகம் தரும் ஒன்றை அவர் சுவைத்திரார்; அதற்கு முல்லைத் தீம்பாணி என்ற பெயரையும் அமைத்திரார். அவ்வாறாயின், முல்லைத் தீம்பாணி என்பது வேறு ஓர் இசையே ஆகுமோ? அன்று. அதைத் துருவித் துருவி முன்னர் ஆராய்ந் தோம். அதன் சுரங்களை எல்லாம் இணைப்பிற் காணு மாறு வரையறை செய்தோம். முல்லைத் தீம்பாணியில் இயன்ற சுரங்களே மோகனத்திலும் இயல்வன. ஆதலின், இசையில், இசை முறையில், வேற்றுமை சிறிதும் இல்லை; வேற்றுமை காண்பது பெயர் அளவில் மட்டுமே. இப்பெயர்களை நன்கு ஆராய்தல் வேண்டும். இசை யாதென முன்பு ஆராய்ந்தோம். 'அவ்விசையின் இயல்புகள் எவை? அவை தரும் உணர்ச்சிகள் எவை? அவற்றால் பெறும் நன்மைகள் எவை?' என இப்போது காண்போம். இவை உணர்த்தும் இசையின் பண்பிற் கேற்ற பெயர் எது என்பதையும் காண்போம்.

பழைய பெயரும் அதன் பொருளும்

இளங்கோவடிகள் அமைத்த பெயரில் புதுமைக் கருத்துச் சிறிதும் பதிந்திருத்தலைக் காணோம். பழை மையை அப்பெயர் முற்றிலும் ஏற்றதும் அன்று. அதன் பழைய பெயர் 'முல்லையாழ்' என்பதை முன்பே கண்டோம். பழைய பெயரிலும் ஒரு திருத்தம் செய்து அடிகள் 'முல்லைத் தீம்பாணி' எனப் பெயரைத் திருத்தி அமைத்தார். முல்லையாழ் என்னும் பெயரை அடிகள் ஏன் ஏற்றாரிலர்? இப்பெயரைத் திருத்தியதற்குத் தக்க காரணம் ஒன்று இருந்திருத்தல் வேண்டும்.

யாழ் என்னும் சொல், அடிகள் காலத்தில் இசையை உணர்த்தும் பொருளற்று, இசைக்கருவி

யாகிய யாழையே உணர்த்துவதாக மாறியிருத்தல் கூடும். ஆதலின், இசையின் பழைய பெயரை அடிகள் மாற்றுதல் நேர்ந்தது எனக் கொள்ளலாம். அவ்வாறு கொள்ளின், யாழ் என்னும் சொல்லை அகற்றிப் பாணி என்பதைச் சேர்த்து, முல்லைப்பாணி என அமைத்தல் சாலுமே! அவ்வாறு செய்யாது, பெயருள்ளும் ஏன் ஒரு மாற்றம் செய்தார்? தீம்பாணி என்பதற்குத் தொடக்கத்தில் ஒருவாறு பொருள் கூறியதை இங்கு நினைவு கூர்வோம். இனிப்பு வாயுணர்வுக்கு எவ்வாறு சுவை தருகின்றதோ, அவ்வாறு முல்லைத் தீம்பாணி செவி உணர்வுக்குச் சுவை தருவது என அங்குக் கண்டோம். இவ்வாறு செவியால் பெறும் உணர்வு சுவை தருவதோடு நிற்பதன்று. அதற்கு மேலும் அது செல்லும் தகுதியுடையது. சுவை தருவது அல்லது சுவை இன்பம் தருவது மட்டும் செவியுணர்வின் பண்பன்று.

இசை ஆன்ம உணவாகும் தன்மை

செவி உணர்வே மனத்திற்கு உணவாக, மனம் எண்ணும் எண்ணத்திற்கு உணவாக, அறிவிற்கு உணவாக அமையத்தக்கது. ஆதலின், வள்ளுவர் பெருமான் இவ்வுணர்வைச் செவி உணவு என்றே கூறுவர். இசை தரும் உணர்வுகள் எல்லாம் உள்ளுணர்வுகள் (Internal perception) ஆவன என முன்பே அறிந்தோம். மனம் இசையுணர்வுகளைப் பற்றுகின்றது, அவற்றில் திளைக்கின்றது என்பதும் கண்டோம். இசை, மனத்திற்கு உணவாக அமைதலின் மனம் இசை உணர்வுகளைப் பற்றுகின்றது; அவற்றை உண்டு, அவற்றில் திளைக்கின்றது. சான்றோர் அறவுரைகளை, 'ஒழுக்கமுடையார் வாய்ச்சொல்'லை செவி கேட்கின்றது; அச்சொற்களை மனம் பற்றிக்கொள்கின்றது. அச்சொற்கள் அறிவிற்கு விருந்தாகின்றன; மனத்திற்கு உணவாகின்றன; உயிருக்கும் உணவாக மாறுகின்றன. அவ்வாறே இசையும், செவிக்கு

உணவாகி, மனத்துக்கு உணவாகி, உயிருக்கும் உணவாக அமைகின்றது. தித்திக்கும் உணவு, இன்சுவை தந்து மேன்மேலும் உண்ணச்செய்து உடலுக்கு ஆக்கம் தருவது. தீம்பாணியும், இன்சுவை தந்து மேன்மேலும் உட்கொளச் செய்யும் உயிர் உணவாகி, உயிருக்கு (ஆன்மாவிற்கு) ஆக்கம் அளிக்கின்றது.

இளங்கோவடிகள் தாமே உண்டு உண்டு, இவ்விசை தித்திக்கும் ஆன்ம உணவாகும் தன்மையைக் கண்டார் போலும்! இவ்விசையில் ஆன்ம உணவாகும் தன்மை அமைந்திருந்தாலன்றி, துறவியாராகிய இளங்கோவடிகள், இதன் சுவையைத் துய்த்திரார் என்பது திண்ணம். இதற்குத் தீம்பாணி என்னும் பெயரையும் தந்திரார்.

இசையின் இத்தகு இயல்பை இவ்விசையின் பழைய பெயர் உணர்த்திற்றில்லை. தமிழ்ச் சொற்கள், அவை உணர்த்தும் பொருள்களின் உண்மை இயல்பை உட்பொதிந்து அமைத்த சொற்களாகவே அமைவன. வண்டு என்னும் ஒரு சிறு சொல்லின் ஆக்கத்தை முன்பு கண்டோம். அவ்வாறே பற்பல சொற்களும் பொருண்மை பொதிந்தனவாகவே அமைவன. சொல் ஆக்க ஆராய்ச்சியாளர்க்கு, இத்தகு சொல் ஆக்கமுறை, சொல்லாக்கத்தின் பொருள்கோள்முறை, பெருவியப்பைத் தருகின்றது! இத்தகு முறையில் இவ்விசையின் பெயர் அமையவில்லை என அடிகள் கண்டார்போலும்! தமிழ் முதுமக்கள் ஆக்கிய பெயரில் ஒரு திருத்தம் வேண்டும் எனக் கண்டார்; அத்திருத்தமும் நலம் தருவதாகும் எனத் துணிந்தார்; பாநலம் பொருந்த இயல் நலம் தோன்ற அப்பெயரைத் திருத்தி அமைத்தார். ‘முல்லை’ என்னும் பழந்தமிழ்ப் பெயரை மாற்றத் துணிந்தார் அல்லர். தீம்பாணி எனத் திருத்திய பெயரை அதனுடன் சேர்த்து ‘முல்லைத் தீம்பாணி’ என்னும் பெயரைப்படைத்தார்.

‘தீம்பாணி’ என்பதன் பொருள் ஆழம்

தீம்பாணி என்னும் அருமைப் பெயர் எவ்வளவு நுணுகி நுணுகி ஆய்ந்து, எவ்வளவு கருதிக் கருதி அமைத்த பெயர் ஆதல்வேண்டும் என்பதைக் கருதுக. இளங்கோவடிகளின் சொற்கள் மிகமிக ஆழமுடையன; அழுத்தமும் உடையன. அடிகளின் ‘முழுத்தும் பழு தற்ற முத்தமிழின்’ அழுத்தம் எளிதே அறியக்கூடியது அன்று. அடிகளின் “இன்சொற் பொருளின் அழுத்தம் தனில் ஒன்றறிந்தோ—உரை இன்று எழுதத் துணி வதே யான்!” எனச் சிறந்த உரையாசிரியர், அடியார்க்கு நல்லாரே கூறுவாராயின், அடிகள் சொற்களின் அழுத்தத்தையும் ஆழத்தையும் சொல்லவும் வேண்டுமோ?

‘முல்லைத் தீம்பாணி’ உயிருக்கு உணவாகுவதா, என்பதை நாமே ஆராய்தல் தகும். இது அவ்வாறு உணவாகும் என்பதற்குச் சான்று பகர்வது திருவாசகத்தின் இசை மரபு. திருவாசகத்தை முல்லைத்தீம் பாணியாகவே (மோகன இராகத்தில்) பாடுதல் வேண்டு மென்பது, தெய்வப் பழம்பாடலின் இசை மரபு, தொன்றுதொட்டு நடைபெறுவது. இசை மரபில் பழக்கமுடையார்க்கு இஃது எளிதே விளங்கும். இன்றுள்ள ஓதுவா மூர்த்திகளும் இதற்குச் சான்று பகர்வர். திருவாசகம் ஓர் ஆன்ம உணர்ச்சி நூல். இங்கு ஆன்ம உணர்ச்சியைப் பொங்கிவழியச் செய்வது அதனுடன் சேர்த்துப் பாடும் இசை, முல்லைத் தீம்பாணி என்னும் தெய்வப் பழம்பாடல் இசை. அடிகள் திருத்திய திருத்தத்திற் பதிந்த பேருண்மையைக் கண்டு திருவாசகத்திற்கு இசை வகுத்தனரோ, அல்லது அடிகளுக்கு முன்பிருந்தே வழிவழி வந்த—வாழையடி வாழையாக வந்த—மரபின்படியே இசை வகுத்தனரோ, அல்லது, பாடிப் பாடிக் கனிந்து கனிந்து, இப்பேருண்மையைக் கண்டு தாமே இசை வகுத்தனரோ, யாரே அறிவர்! பற்பல இசைகள் தமிழ் நாட்டில் வழங்கி

வரவும், அவற்றுள் ஒன்றை மட்டும் தெரிந்தெடுத்து, ஆன்ம உணர்வு நூலுக்கு ஏற்றதென்று, அதை ஏன் திருவாசகத்திற்கு உரியதாக்கினர் என்பதைக் கருதிக் காண்க. பல்வேறு இசைகளையும் பாடி அல்லது பாடக் கேட்டு, அவ்விசைகள் தரும் உணர்ச்சிகளை நுனித்து உணர வல்லார்க்கு இவ்வுண்மை எளிதே விளங்கும்.

இந்த இசையின் உண்மை இயல்பை விளக்க மற்றுமொரு சான்றும் உளது. அதையும் காண்போம். திருவாசகத்தைத் தாமே இசையோடு பாடிப் பாடி துய்த்தவர் அருட்பெரு வள்ளல் இராமலிங்க அடிகளாவார். திருவாசகத்தை இசையோடு பாடுவதென்றால் முல்லைத் தீம்பாணியாகவே (மோகன இராகத்திலேயே) பாடுதலே மரபு. வேறு எந்த இசையிலும் பாடுதல் கூடாது என்பதே வரையறை. இசை முறையையே அறியாதாரிடத்தும் இந்த இசை 'திருவாசக இராகம்' என்றே பெயர் பெறுவதாயிற்று. வள்ளலார் கூறும் சான்றைக் காண்க.

"வான்கலந்த மாணிக்க வாசகநின் வாசகத்தை
நான்கலந்து பாடுங்கால் நற்கருப்பஞ் சாற்றினிலே
தேன்கலந்து பால்கலந்து செழுங்கனித்தீஞ் சுவைகலந்துஎன்
ஊன்கலந்தும் உயிர்கலந்தும் உவட்டாமல் இனிப்பதுவே."

இளங்கோவடிகளின் 'தீம்பாணி' என்னும் சொல் அமைப்பிற்குப் பேருரை வகுத்ததுபோல அமைகின்றன, வள்ளலார் இசையின் நுகர்வும், அவர் தரும் தெளிவும். உவட்டாமல் இனிக்கின்றது! ஊன் கலந்து இனிக்கின்றது! உயிர் கலந்து இனிக்கின்றது! அவர் கண்ட இனிப்புத்தான் ஒரு வகைத்தா! தேன்சுவை, பாலின் சுவை, கருப்பஞ்சாற்றின் சுவை, கனியின் சுவை இவை எலாம் கலந்த சுவை! என்னே நுகர்வு! இளங்கோவடிகளின் நுகர்வையும் தாண்டியது வள்ளலார் நுகர்வு. முன்பு செவியின் சுவை ஆன்ம உணவாகியதைக் கண்டோம். வள்ளலாரோ செவியின் சுவை உணர்வு, ஆன்ம உணர்வாகுவதோடு, ஊனுக்

கும் உணவாகுவதைக் கண்டார். ஊனுக்கு உணவாகி ஊனுடன் கலந்து உவட்டாமல் இனிப்பது என அவர் கூறுவதைக் காண்க.

இவ்வாறு ஊனின் உணவு என வள்ளலார் கூறியது பொய்யுரையன்று, புனைந்துரையும் அன்று. இங்கு அரிய உடல் இயல் உண்மை (Biological truth) பதிந்து கிடப்பதைக் காணலாம். ஆன்ம நலத்திற்கும் உடல் நலத்திற்கும் இயற்கையாக அமைந்த தொடர்பை அல்லது தொடர்நிலையை இது விளக்கும். உயிர்பெறும் ஆன்மநலம் உடல்நலமாகவும் மாறும். ஆன்ம உணர்வில் முதிர்ந்த ஆன்றோர் முகமே ஒளி தரும் தன்மையைப் பெறுகிறது; அவர் உடலும் தூய்மை எய்தி ஒளி பெறுகிறது. எண்ணும் எண்ணத்திற்கேற்ப முகத்தின் தெளிவு மாறும் என்பது யாரும் அறியும் உண்மை. 'கடுத்தது காட்டும் முகம்' என்றார் வள்ளுவர். அவ்வாறே உயிருள் எடுத்தது காட்டும் உடல். ஆன்மா உண்ட உணவு ஊனின் உணவாக மாறி ஊனின் அமைப்பை, அதன் தோற்றத்தை, அதன் இயல்பையே மாற்றி ஒளி காலுமாறு செய்கின்றது என்பர். வள்ளலார் கூறிய உணர்வுநிலை, அரிய நிலை; இசை நுண்உணர்வே உடையோருக்கும், இஃது எளிதே விளங்குவதன்று. இசை உணர்வோடு ஆன்ம நுண்உணர்வு பெற்றவர்களுக்கே வள்ளலார் கூறியவற்றின் உண்மை விளங்கும். இவையெலாம் நுகர்வு நிலையில் இருந்து காணத்தக்கவை. வேறு நிலையில் இருந்து காண்போருக்கு இவை புலப்படா.

'பாடுங்கால்' என வள்ளலார் குறிப்பிடுவதை நினைக — படிக்கும்போது அன்று — படிக்கும்போதும் திருவாசகம் ஒருவாறு மனத்தை நெகிழவே செய்யும்; ஆனால், அதை இசையோடு பாடும்போது பெறும் உணர்ச்சிக்கு அஃது ஈடாவதில்லை. படிக்கும்போது அறிவின் முனைப்பு நிகழும். "இஃது எப்பொருள் தரும்? இஃது இங்கு எவ்வாறு பொருந்தும்? இதன் இலக்

கணம் யாது? என்றெல்லாம் அறிவு தேடியலேயும்.'' இசையோடு பாடும்போது இசை மனத்தைக் கட்டி இழுத்துச் சென்றுவிடுகின்றது. மனமென்னும் கடாக் களிற்றின் கண்மேல் இடும் கட்படாமாக அமைகின் றது இசை. அது மனத்தை, அங்கும் இங்கும் திரும்ப விடாது, எதையும் காணவிடாது, கைப்பிடித்திழுத்துச் சென்று, உயிருடன் உய்த்து, ஒன்றுமாறு செய்து விடுகின்றது. இசை தொடங்கும் போதே உள்ளம் வெதும்புகின்றது. பாட்டு, செல்லச் செல்லக் கண்ணீர் ததும்புகின்றது; வடிகின்றது; பெருக்கெடுக்கின்றது. நா தழுதழுக்கின்றது; உரை தடுமாறுகின்றது; செயல் கள் நழுவுகின்றன; நினைப்பறுகின்றது. நினைக்கும் மனம் எங்கே? எங்கோ சென்றுவிட்டது! காணேம்! ஆன்மாவுடன் ஒன்றிவிட்டதுபோலும்! 'ஒரு நீயாகத் தோன்ற,' அரைக்கணமேனும், 'அவனே தானே' ஆகும் நிலையையே ஆன்மா அணுகியது போலும்! இவை எலாம் துன்ப உணர்வோடு நிகழ்வன அல்ல; இன்ப உணர்வே பொங்கி வழிய வழிய, தீஞ்சுவை யோடு நிகழ்பவை என்பர். இதுவே இசை தரும் இணையற்ற நலம். முடியைப் பறித்தும், உடையைத் துறந்தும், உண்ணுதொழிந்தும், தளரும் உடலேச் சாலவே ஒறுத்தும், அடைய நின்ற நிலையை அப் படியே அளிப்பது போலும் தெய்வப் பழம்பாடலின் தீஞ்சுவை! வள்ளலாரையும், இப்பெரு நிலையிலேயே உய்த்ததுபோலும் தீம்பாணி!

இளங்கோவடிகள் இவ்விசைக்குத் தந்த மதிப்பை, அவர் காப்பியத்தில் இது பெற்ற இடம் காட்டும். 'ஏழாண்டு இயற்றி', சிறப்பிற் குன்ருச் 'செய்கை யொடு பொருந்தி' மாதவி ஆடிய பாடிய அழகின் கலேக்கு ஒரு காதை, அரங்கேற்று காதை—பாட்டாளி மக்கள் பற்பல வேலேக்கிடையே ஆடிய பாடிய ஆயச்சியர் குரவைக்கும் ஒரு காதையா! இத்தகு பிரிவு வியப்பையே தருகின்றது! இக்குரவை இசையைக்

கருதுவோம். இது தொன்றுபடு இசை. 'தொன்றுபடு முறையில்* தோன்றிய இசை' என அடிகளே குறிப்பிட்டார். இவ்விசையில் உயிர்நலம் தரு தூய்மையே ஒளிர்கின்றது. 'ஆடலும் பாடலும் அழகும் ஒன்ற,' 'யாழும் குழலும் சீரும், மிடறும்', 'தாழ்குரல் தண்ணுமை' இவற்ரோடு இயைந்த மாதவி பாடலை ஆய்ச்சியர் பாடிய முல்லைத் தீம்பாணியோடு ஒப்பு நோக்குவோம். பாணர் விறலியர் பாடலில் விளைந்து, முதிர்ந்து, பழுத்தது மாதவி பாடல். அது, கேட்டோர் உள்ளத்தைக் கேடு கொளக் கலக்கிற்று; காளையர் மனத்தை எல்லாம் கட்டி இழுத்துச் சென்றது; பொறியின்பம் தரும் பொல்லா இசையாயிற்று. கோவலன் என்னும் குணப்பெருங்குன்றையும் அசைவுறச் செய்தது; அவன் அறிவைக் கலக்கி, அருங்கேட்டுள் தள்ளி, கொலைக்களத்துள்ளும் கொண்டுபோய் உய்த்தது. அக்கொலைக்களத்தின் கொடுமையை மாற்ற, துயரத்தை நீக்க, தொல்லையைப் போக்க எழுந்தது முல்லைத் தீம்பாணி என்னும் துறைந்தீம்தமிழின் தெய்வப் பழம்பாடல்—கண்ணனைப் பாடிய களங்கமில் பாட்டு—உயிர்நலம் தரும் அதன் உயரிய இசை.

உயரிய இசைக்கு உற்ற ஒரு பெயர்

இத்தகு நலம் தரு இசைக்குத் தக்கதொரு பெயர் யாது? மோகனம் என்று இதை வழங்கவும் தகுமோ? மோகத்தைத் தந்தது, மோகிக்கச் செய்தது, மாதவி பாடல். மோகனம் தந்த (காமன் கணை தந்த) மீளாத் துயரைப் போக்க எழுந்தது முல்லைத் தீம்பாணி.

மோகம் என்பது ஆன்மா பெறும் மோகத்தையும் குறிக்கும். அவ்வாறு கொண்டால் மோகனம் என்னும் பெயரும் பொருந்துவதாகுமே என்பதும் ஆராய்தற்குரியது. உடலைப்பற்றிய மோகம் உயிரையும் பற்றவோ வேண்டும்! உயிருக்கு உய்தி இல்லையென உணர்த்

* 'தொன்றுபடு முறையால் நிறுத்தி.' —ஆய்ச்சியர் குரவை.

துவதோ இதன் நோக்கம்! உயரிய உயிர்நலம் தரும் இசைக்கு மோகம் தருவது என்னும் பெயர் பொருந்தாதாகின்றது.

'தமிழ் மரபின்படி அகப்பொருள் துறையிலும் கோவைத் துறையிலும் மோகம் இடம்பெறுமே! அவற்றுடன் பொருத்தி மோகனம் என்னும் பெயருக்கு அமைவு காணுதல் கூடுமோ?' என்பதும் ஆராயத்தக்கது. அகப்பொருளில் முல்லை என்னும் திணை ஒழுக்கம் தரும் மனப் பண்பாட்டை அறியின் முல்லைக்கும் மோகனத்திற்கும் உள்ள வேறுபாடு தெரியவரும். முல்லைக்கு உரிய ஒழுக்கம் (உரிப்பொருள்) 'இருத்தல்' என்னும் தொல்காப்பியம். காதலனும் காதலியும் பிரிய நேர்ந்த போது ஒருவரை ஒருவர் நினைந்திருத்தல் முல்லை எனப்படும். ஒருவரை ஒருவர் கண்ணுற் காணாதிருந்தும், மனத்தால் ஈருயிர் ஒன்றுபடும் நிலை இது. இது மோகம் கடந்தது; காமத்தையும் ஒருவாறு கடந்து, உடற்பண்பைத் தாண்டி உயிர்ப் பண்பைச் சேரும் நிலை. கணவனைப் பிரிந்திருந்த சீதையின் மனநிலைக்கும், மனைவியைப் பிரிந்திருந்த இராமன் மனநிலைக்கும் இதை ஒப்புமை கூறலாம். இதை 'முல்லை சான்ற கற்பு' என்பர் தமிழர்.* மோகத்தையும் காமத்தையும் அடிப்படையாகக்கொண்ட உடல் ஒன்ருதலினின்றும் எழுந்து, உயர்ந்து, உடலை மெல்லமெல்ல நழுவ விட்டுவிட்டு, உயிரைத் தழுவிய உயிர்ப்பண்பு இது. கோவைத் துறையில் இறைவனைவிட்டுப் பிரிந்த உயிர் இறைவனை நினைந்து நினைந்து உருகி நினைவில் ஒன்றுபடுநிலையை இந்நிலை ஒப்பதாகக் கொள்வர். 'தலைப்பட்டாள் நங்கை தலைவன் தாளே!' என உணர்த்தும் நிலை, இந்நிலை என்பர். இந்த நிலை தரும் மன உணர்வை முல்லை இசை தருவதாகப் பழைய காலத்தே

* சீதை, பகைப்புலத்திருப்பினும், முல்லை சான்ற கற்பிற்குச் சிறந்த எடுத்துக்காட்டாகச் சீதையின் கற்பு இங்கு எடுத்துக் காட்டப்பட்டது. பழைய எடுத்துக்காட்டுகள் நீண்ட விளக்கமின்றிப் பிழைபட உணரப்படுதலின், அவை விலக்கப்பட்டன.

கண்டனர். முல்லை இசை இத்தகு ஆன்ம உணர்வைத் தருவது எனத் தாமே நுகர்ந்து சான்று பகர்ந்தனர் இருபெருந்துறவியர்.

முல்லை என்னும் இசைப்பெயர் நிலத்தின் பெயரோடு பொருந்துவதையும், மணத்தின் பெயரோடு பொருந்துவதையும் முன்பு கண்டோம். இப்போது அவ்விசை எழுப்பும் மனவுணர்ச்சியாலும் இப்பெயர் பொருந்துவதைக் காண்க. ஒன்றுபடு மனவுணர்ச்சிக் கும் ஆன்ம உணர்வுக்கும் ஏற்ற காலம் மாலை (சந்தியா காலம்) என்பர். முல்லைக்குரிய சிறுபொழுது மாலை எனக் காட்டும் தொல்காப்பியம். இவ்வாறு நிலத் திற்கு, மணத்திற்கு, குணத்திற்கு, மனவுணர்வுக்கு, அவ்வுணர்வைத் தரும் காலத்திற்கு எல்லாம் ஒப்ப அமைந்தது முல்லை என்னும் இசைப்பெயர். இப் பெயரோடு மோகனம் என்னும் பெயரைச் சீர்தூக்கிக் காண்க. முல்லைக்கு மிகு மிகு தொலைவில் நிற்பது மோகனம்.

முல்லை என்னும் பெயர், என்று தமிழரின் பண்பாடு தோன்றியதோ அன்றே தோன்றிய பெயர் ஆகும். இப்பெயர் எவ்வளவு பொருட் செறிவுடைய பெயர் என்பதைக் கருதுக; இதன் முதன்மை முன்பே விளக்கப்பட்டதையும் நினைக; இதன் தொன்மையை யும் கருதுக. இளங்கோவடிகளே இப் பெயரை அகற்றி வேறு பெயரை மேற்கொண்டார் இலர். தாம் அமைத்த ‘தீம்பாணி’ என்னும் சொல்லை இப் பண் டைப் பெயருடன் இணைத்தே ‘முல்லைத் தீம்பாணி’ என்னும் சொல்லை ஆக்கி அளித்தார் என முன்பே கண்டோம். ‘முல்லை’ என்னும் பெயரை இறவாது காத்தவர் இளங்கோவடிகள் என்பதைப் பின்னர்க் காண்போம். இவற்றை எல்லாம் சீர்தூக்கிக் காணு மிடத்து ‘முல்லை’ என்னும் பெயர், தமிழ்மக்கள் எளிதே மறக்கத் தக்க பெயர் அன்று; நழுவவிடத் தக்க பெயரும் அன்று.

தமிழ்ப்பெருமக்கள் பெருந்தூக்கத்துள் விழுந்த காலத்தே மோகம் அவர்களை மூடியது ; மோகம் தரு பெயர் மோகனம் என்பதை இயற்றினர் அல்லது ஏற்றனர் போலும் ! விழிப்புற்ற தமிழ் இசை உலகு இவற்றை எல்லாம் சீர்தூக்கிக் காணுமோ ! இவ் விசைதரு பண்பாட்டிற்கு ஏற்றதொரு பெயரையே ஏற்குமோ ! யாரே அறிவர் இசை உலகின் போக்கை ! 'பழையன கழிதலும் புதியன புகுதலும் வழுவல' என்பதே விதி. ஆயினும், பழையன எல்லாம் பய னற்றன ஆகா ; புதியன யாவும் போற்றுதற்கேற்றன ஆகா. பயனறிந்து போற்றலும், திறன் அறிந்து ஏற்றலுமே செம்மையிற் சேர்க்கும் நெறி.

II

இசை முறை இயல்

" செவியிற் சுவை*யுணரா வாயுணர்வின் மாக்கள்
அவியினும் வாழினும் என்."

—திருக்குறள்.

* செவிச்சுவையை இங்கு இசை உணர்வு தரும் சுவை எனக் கொள்க.

1. முல்லை இசை முறை, உலக இசை முறையாவது

பண்டை வரலாற்று ஆசிரியர்கள் கண்டவாறே தமிழ் நாட்டிலும் இசை, முதல் முதல் முல்லை நிலத்தில் தோன்றியதெனக் கொள்ளத் தமிழ் நூல்கள் சான்று பகர்வதைப் பொதுவியலிற் கண்டோம். நிலங்களுள் முல்லை நிலம் முதன்மை பெற்றதென அறிந்தோம். முதல் முதல் பண்பாடுதோன்ற, பண்பாட்டோடு இசை தோன்ற, பற்பல வாய்ப்புக்களை அளித்தது முல்லை நிலம் எனவும், முல்லை நிலத்தில் தோன்றிய இசை முல்லை இசை எனப் பெயர் பெற்றது எனவும் கண்டோம். பண்டைக் காலத்தே பண்புற்றிருந்த எல்லா நாடுகளிலும் இவ்விசை முறை காணப்படு கின்றது. இவ்விசையிற்பயின்ற சுரங்கள் எவை என ஆய்வியலில் ஆராய்ந்து கண்டவற்றை நினைவு கூர்வோம். அவை குரல், இளி, துத்தம், விளரி, கைக்கிளை என்பன. இச்சுரங்களைக் கொண்ட இசை அமைப்பு அப்பழைய நாடுகளிலும் காணப்படுகின்றது. அந்த நாடுகளிலும், இதுவே மிக்க தொன்மை வாய்ந்தது; முதல் இசைமுறை எனக் கருதும் தகுதியும் வாய்ந்தது எனக் கொள்ளத் தக்கதாகின்றது.

மிகப் பழைய காலத்திலிருந்தே இசையிலும் மற்றும் பல துறைகளிலும் பண்பாடுற்று இருந்த நாடு சீன நாடு. சீனர்கள் இசை முறையில் தோன்றிய மிகப் பழைய முதல் இசை அமைப்பு முல்லை இசை அமைப்பை ஒப்பது. அவர் இசை அமைப்பின் முறையைக் கீழே காண்க.

சீனம்	தமிழ்	ஆரியம்	ஆங்கிலம்
கூங் (Kung)	குரல்	ச	C
இட்சி (Tchi)	இளி	ப	G
சாங் (Chang)	துத்தம்	ரி	D
யூ (Yu)	விளரி	த	A
கியோ (Kyo)	கைக்கிளை	க	E

'குரல் மந்தமாக' என்னும் இளங்கோவடிகளின் பாட்டை இங்கு நினைக. அங்கு அவர் கூறிய 'தொன்றுபடு முறை'யின் சுர வரிசையையே இங்கும் காணலாம். முல்லைத் தீம்பாணியில் கையாண்ட ஐந்தன் தொடர்பு முறையே இங்கும் காணப்படுகின்றது.

இசையில் மிக்க பற்றுடையவர்கள் சீனர்கள்; இப் பழைய இசையில் எள்ளளவும் மாற்ற இன்றும் உடன் படார். ஐந்தன் தொடர்பு முறை அல்லது கிளை முறை கொண்ட ஐந்திசைப் பண்களையே அவர்கள் மேற் கொண்டனர். ஏழிசை கொண்ட பெரும்பண்களையோ, நான்கன் தொடர்புமுறையையோ சீனர்கள் ஏற்றாரிலர். இசை மாறினால் உலகமே மாறும், அரசியல் மாறும் என்னும் கொள்கையை உடையவர் இவர். பழைய இசை ஒலிகளை, இவர்கள் போற்றியது போல வேறு எவரும் போற்றினரிலர். ஒவ்வொரு சுரத்தையும் சிறிதும் ஒலி பிறழாது ஒலிக்க, ஒவ்வொரு சுரத்தையும் அறுதியிட்டு இசைக்கும் ஒலிக் குழல்களை அமைத்துச் சீனர் அரசாங்கமே தொன்றுதொட்டுக் காப்பாற்றி வரு கின்றது.

முல்லைத் தீம்பாணி இசை, ஜப்பான், கொரியா, இந்தோனேசியா, கம்போடியா முதலிய கீழை நாடுக ளிலும் காணப்படுகின்றது. மிகப் பழைய கிரேக்கர்கள் ஏழிசைப் பாடல்களை ஏற்குமுன் கையாண்டவை ஐந்திசைப் பாடல்களே என்பர் ஆய்வாளர். தமிழ் மக்கள் பெயரிட்டது போன்றே இப்பழைய கிரேக்கர் இவர் இசைகளுக்கு நிலத்தின் பெயராலேயே "தோரியன் (Dorian), லிதியன் (Lydian), ஐயோலியன் (Iolian), பிரிஜியன் (Phrygian), ஏவோலியன் (Aeolian) எனப் பெயரிட்டனர். பிறகு, இவற்றுடன் கீழ், மேல் (under, upper) எனப் பொருள்படும் சொற்களைச் சேர்த்து, ஏழிசைகள் கொண்ட இசைகளை உணர்த் தினர்," என டாக்டர் பர்னி என்ற இசைப்பேராசிரியர் கூறுவர். இவர் எழுதிய 'இசையின் பொது வரலாறு,

(A General History of Music) என்னும் நூலிற் கண்ட குறிப்புக்களையே அடிப்படையாகக் கொண்டவை, பழையகிரேக்கர் எகிப்தியர் இசையைப்பற்றி, இந்நூலுள் கூறுவன யாவும்.

"தோரியன் என்னும் நிலப்பகுதியில் வாழ்ந்த தோரியர் என்பவர்களே தோரியன் என்னும் இசையைக் கையாண்டவர். இவர்களே, கிரேக்கர் நாட்டின் மிகப் பழைய குடிகள் ஆவார். இவர்கள் எகிப்து நாட்டிலிருந்து வந்து குடியேறினவர்கள். இவர்களுள் எகிப்தியர்களைப் போன்று ஒரே குடும்பத்தில் இசை பயிலப்பட்டது,'' என வரலாற்று நூலின் தந்தை எனப் போற்றும் 'ஈரடோடசு' (Herodotus) கூறுவதாக, இவ்வாசிரியர் எடுத்துக்காட்டி, தோரியர் இசையும் இசைக் கருவிகளும் எகிப்து நாட்டிலிருந்தே கொண்டுவரப்பட்டவை ஆகலாம் என்னும் முடிவைப் பெறுகிறார். எகிப்தியர் இசை எத்தகையது என வரையறுக்கப் போதிய சான்றுகள் கிடைத்தில. கிரேக்கர் இசையில் பழைய தோரியன் என்னும் இசையைக் குறித்துக் கிடைத்த சில சான்றுகளைக் கொண்டு இப்பழைய இசையில் நான்காம் கீ (Key) அதாவது உழை (F), ஏழாம் கீ, தாரம் (B) என்னும் சுரங்கள் பயின்றில என்னும் முடிவைப் பெறுகிறார். இப்பழைய இசை, புது இசையைவிட மிகச் சிறந்தது, உயர்ந்தது எனப் 'பிளாட்டோ' அரிஸ்டாட்டல் முதலிய பல கிரேக்க எழுத்தாளர்கள் கருதினர் என்ற குறிப்பையும் தருகிறார்.

உழையும் தாரமும் நீங்கிய இசையே முல்லை இசையாவது என முன்பே கண்டோம். இவ்வாராய்ச்சியாளர் இந்த இசை ஸ்காட்லாந்து (Scotland) நாட்டின் பழைய இசையோடும், சீனர் பழைய இசையோடும் ஒப்பது எனக் கண்டு, "இவ்விசை ஒரு நாட்டிலிருந்து மற்றொரு நாட்டிற்குப் பரவியது எனக் கொள்ள வேண்டுவதன்று. உலகத்திலேயே மக்கள் பண்பாட்

டின் குழவிப் பருவத்திலும் கலைப் பண்பாட்டின் குழவிப் பருவத்திலும், இயற்கையாகத் தோன்றிய எளிய இசை முறை,'' என ஆங்கிலத்தில் கூறியதை அடிக்குறிப்பிற் காண்க.* இதன் தோற்றம் இவ்வாறே அமைந்ததெனத் தொல்காப்பியமும் சங்க இலக்கியமும் காட்டின.

பழைய பண்பாட்டிற் காணும் இசைகளைச் சில ஆண்டுகளுக்கு முன்பு ஆராய்ந்த புருனோ நெட்டல் (Bruno Nettl) என்பவரது ஆராய்ச்சி, இம்முடிவை உறுதி செய்கின்றது. அமெரிக்க நாட்டிற் காணும் தொல்குடி மக்கள் இசைகளில், இந்த முல்லை இசையே பெரும்பாலும் காணப்படுகிறது எனக் கண்டார். பழைய மக்களின் இசைகளையும், இசைநெறி இன்னும் வகுக்கப்படாத இசைகளையும், ஒலிப்பதிவு செய்து, பின்பு அவற்றைச் சுரப்படுத்தி, ஆராய்ந்தார். அவர் ஆராய்ச்சி, ஐந்திசைப்பண்களே பழைய பண்பாடுடைய மக்களிடம் காணப்படுவது ; அவற்றுள்ளும் பற்பல ஆதிமக்களிடம் காணப்படுவது; (C. D. E. G. A.) குரல், துத்தம், கைக்கிளை, இளி, விளரி கொண்ட இசை

* "The Chinese scale, take it which way we will, is certainly very Scottish. It is not my intention to insinuate by this, that the one nation had its music from the other or that either was obliged to ancient Greece for its melody; though there is strong resemblance in all three. The similarity, however, at least proves them all to be more natural than they at first seem to be, as well as more ancient. The Chinese are extremely tenacious of old customs and equally enemies to innovation with the ancient Egyptians, which favours *the idea of the high antiquity of this simple music;* and as there is reason to believe it very like that of the most ancient Greek melodies, *it is not difficult to suppose it to be a species of music that is natural to a people of simple manners during the infancy of civilization and arts among them.*"

Page 48. Vol. I. 'A gernal historv of Music,' by Dr. Charles Burney.—1935 edition.

அமைப்பே, அதாவது முல்லை இசை முறையே என்ற முடிவைப் பெறுகிறார். அவர் ஆராய்ச்சியையும் அவர் முடிவையும் அவர் எழுதிய 'தொன்மைப் பண்பாட்டில் இசை' (Music in primitive culture) என்னும் நூலிற் காண்க.

ஐந்தன் தொடர்பில் முதல் முதல் ஏற்பட்ட இசை முல்லை இசை என்பதே எனச் சென்னைப் பல்கலைக் கழக இசைப் பேராசிரியர் சாம்பமூர்த்தி கூறுவதும்* காணலாம். டாக்டர் பர்னி என்ற இசைப் பேராசிரியர் கிரேக்கரின் மிகப் பழைய தோரியன் இசைக்கும் எகிப்தியரின் இசைக்கும் தொடர்பைக் கண்டு அந்த இசையே முல்லையிசை என்ற முடிவுக்கும் வந்தார் என முன்பு கண்டோம். அவர் குறிப்பிடும் எகிப்தியரின் இசைப் பழக்கங்கள் பலவற்றிற்கும் தமிழ் நாட்டில் காணும் இசைப் பழக்கங்களுக்கும் பல ஒப்புமைகள் காணப்படுகின்றன. அவற்றையும் காண்போம் :

எகிப்தியர்கள் துயில் எழுப்புதற்கு இசையைப் பயன்படுத்தினர். பிதகோரஸ் என்னும் கிரேக்க அறிஞர் எகிப்துக்குச் சென்று பதின்மூன்று ஆண்டுகள் அங்குத் தங்கி அவர்களிடம் இசை, வடிவக் கணிதம் முதலிய பல கலைகளைக் கற்றார். கிரேக்கர் நாட்டிற்குத் திரும்பிய பின் அவரும் அவரைப் பின்பற்றிய பித்தகோரியர்கள் என்பவர்களும் தங்கள் வாழ்க்கையில் துயிலெழுதற்கு இசையைப் பயன்படுத்தினார்கள். இவ்வாறு இசையைக் கேட்டுத் துயில் எழுதலும் துயிலுதலும் பல மனநலங்களைத் தருவன எனக் கண்டனர். தமிழ் நாட்டில் பழைய காலத்திலிருந்தே இசை துயிலெழுப்பக் கையாளப்பட்டதைச் சங்க இலக்கியங்கள் காட்டுகின்றன.

---

* The universal occurance of this scale is to be attributed to the fact that the notes figuring in it are the earliest to figure in the cycle of fifth. *South Indian Music*, Book IV.

" மதிநிலாக் கரப்ப வெள்ளி யேர்தர
வகைமாண் நல்லில்...
பொறிமயிர் வாரணம் பொழுதறிந் தியம்பப்
பொய்கைப் பூமுகை மலரப் பாணர்
கைவல் சீறியாழ் கடனறிந் தியக்க
இரவுப்புறம் பெற்ற ஏம வைகறை."

—*புறம். 398, 1—6.*

பாணர் வகைமாண் நல்லில்லில் கடனறிந்தியக்க வைகறைத் துயிலெழுதலைக் குறிப்பது இப்பாட்டு. ஆனால், துயிலெழுதல் என்னும் பகுதி இப்பாட்டில் சிதைந்துவிட்டது. இப்பாட்டுக் கூறும் வைகறை நிகழ்ச்சிகளுக்கு ஒப்ப, வகைமாண் நல்லில் நிகழ்வது, துயில் எழுதலாகும். யாழிசையோடு துயிலெழுதலை அகநானூறு குறிப்பிடுகின்றது.

" தீந்தொடை
விளரி நரம்பின் நயவரு சீறியாழ்
மலிபூம் பொங்கல் மகிழ்குரற் குயிலொடு
புணர்துயி லெழூப்பும் புனல்தெளி காலை "

—*அகம் 279, 10—13.*

அரசரைப் பாசறைக்கண் துயிலெழுப்புதலைக் கூறும் துயிலெடைநிலை என்னும் புறத்துறையைத் தொல்காப்பியம்* வகுத்ததும் இங்குக் கருதல் தகும். " துயிலெடை மாக்கள் இசைகொள் ஓசையின் " எனப் பெருங்கதை (வத்தவ. 5: 81) குறிப்பிடுகின்றது. பிற்காலத்தே இது துயில்எழு மங்கலம் எனப் பெயர் பெற்றது. தெய்வ வழிபாடு மிக்க காலத்தில் வழிபடு தெய்வங்களுக்குத் துயில்எழப் பாடுதல் மரபாக அமைந்தது. திருப்பள்ளி எழுச்சி முதலிய இன்னிசைப் பாக்கள் எழுந்தன. இவ்வாறு, தொன்றுதொட்டுத் தமிழ்நாட்டில் இசை, துயில் எழுப்புதற்குப் பயன்பட்டு வருவதைக் காண்க.

---

* தொல். பொருள். 91.

தெய்வங்களுக்குப் பற்பல விழாக்கள் எடுத்துக் கொண்டாடியவர்கள் எகிப்தியர்கள். விழாவின் போது, பெண் மக்கள் தெய்வத்தின் உருவங்களைத் தூக்கி ஊர் வலமாகச் சென்றனர். அவர்களுக்கு முன்னுகக் குழல் இசையைச் சிலர் ஊதிச்செல்ல, அவ்விசையின் பின்னே ஊர்வலம் சென்றது. இப்பழக்கத்தை இன்றும் தமிழ் நாட்டிற் காணலாம். தெய்வ உருவங்களை இங்குத் தூக்கிச் செல்பவர் பெண்கள் அல்லர்; ஆண்கள். அவர்கள் முன்செல்வது குழல் இசை அன்று; அதன் உடன்பிறந்து, நீண்டு, நிமிர்ந்த நாதசுரத்தின் இசை.

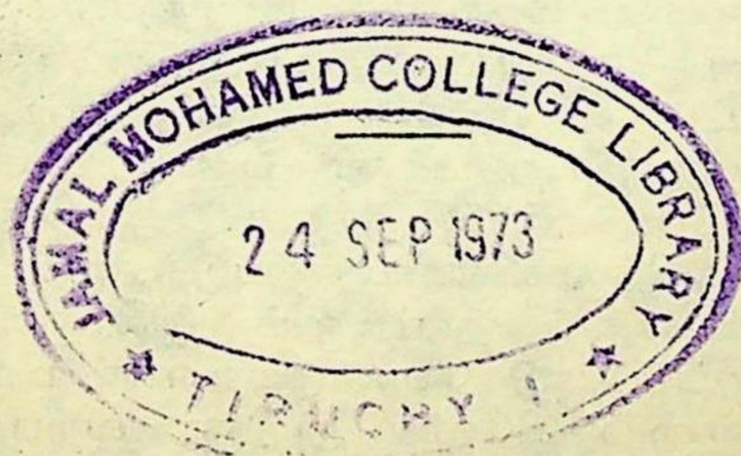
வாழ்வில் மட்டுமன்றி, இசையை எகிப்தியர் சாவிலும் பயன்படுத்தினர். எகிப்தியருள் யாரும் இறந்தால் 'லைனஸ் பாட்டு' (Song of Linus) என்னும் ஒரேவகை இசையைப் பாடுவது வழக்கமாயிருந்தது. தமிழ் நாட்டிலும் சாவின்போது ஒப்புவரி அல்லது ஒப்பாரி என்னும் ஒரே வகை இசையுடன் அழுவதை இன்றும் காணலாம்.

தமிழ்நாட்டில் பாணர்களிடையே இசை பரம்பரை யாகக் கையாளப்பட்டு வந்ததைப் போன்றே எகிப்திய ரிடையே இசை ஒரு வகுப்பாராலேயே கையாளப் பட்டது.

இசையைத் தமிழ் மக்கள் கருப்பொருள்களுள் ஒன்ருகக் கருதிப் பண்பாட்டிற்கு அடிப்படையாகக் கொண்டனர் எனப் பொதுவியலிற் கண்டோம். எகிப் தியரும் இசையை மக்களுக்கு இன்றியமையாததாகக் கருதினர். பள்ளிக்கூடங்களில் இளமையிலேயே இசை போதிக்கப்பட்டது. எந்தெந்த இசைகளைப் போதிக்க வேண்டும், எவற்றை மக்கள் பயிலுதல் வேண்டும் எனக் கட்டுப்பாடுகள் இருந்தன. அரசாங்கத்தாரே இவற்றைக் குறித்து விதிகள் ஏற்படுத்தினர். இதைப் போலவே கிரேக்கர் நாட்டிலும் இளைஞர் பயிலும் இசையில் கட்டுப்பாடு வேண்டும் என பிளாட்டோ (Plato) என்னும் கிரேக்க அறிஞர் வற்புறுத்தினர்

என்றும் டாக்டர் பர்னியின் ஆய்வு நூல் காட்டுகின்றது.

எகிப்திய நாட்டின் இசைப் பழக்கத்திற்கும் தமிழ் நாட்டின் இசைப் பழக்கத்திற்கும் காணும் ஒப்புமை, மிகப் பழைய காலத்தே இவ்விரு நாடுகளுக்கும் ஏற்பட்ட தொடர்பைக் காட்டுமோ, அல்லது இவ்விரு நாட்டு மக்களும் ஒரே மக்கள் தொகுதியைச் சேர்ந்தவர் என்பதைக் காட்டுமோ என்பவெல்லாம் மேலும் ஆராயத்தக்கவை. இங்குக் கண்ட ஒப்புமை எவ்வாறு நேர்ந்ததாயினும், அது தமிழ் இசைப் பண்பாட்டின் தொன்மைக்கு ஒருவாறு சான்று பகர்கின்றது. உலகத்தில் பழம்பெரு நாடுகளில் மிகப் பழைய காலத்தே முதலில் தோன்றிய இசைமுறையைப் போலவே அதே இசை முறை அமைப்பைக் கொண்டு முல்லை என்னும் பெயர்பூண்டு தமிழ் நாட்டிலும் முதல் இசை தோன்றியது. உலகத்தில் கல் தோன்றிய காலத்திற்குப் பின்பும், மண் தோன்றிய காலத்திற்கு முன்பும் தோன்றியது முல்லை நிலம் என்பது நிலஇயல் ஆய்வாளர் (Geologists) கருத்து. பழங்காலத்தே தமிழ் மக்கள் கண்ட உண்மையும் இதுவே. கல் தோன்றி மண் தோன்ருத அப்பழைய காலத்தே முன் தோன்றி மூத்த இசை, முல்லை இசை—முல்லை யாழ், முல்லைத் தீம்பாணி, முல்லைப் பண்—ஆமாறு காண்க.



2. இசைமுறைகளின் தோற்றம்

முல்லை நிலத்தில் தோன்றி மூத்த இசை நாட்டுப் பாடல்களைப்போல இயற்கையாக மக்களிடையே இசை முறை எதுவும் இன்றித் தோன்றிய இசையாதல் வேண்டும். புருஞேநெட்டல் கண்டவாறு, இசைமுறை இன்றும் பெருத தொல்குடி மக்கள் பாடல்களிலும் இவ்விசை காணப்படுகின்றது. இவ்வாறு இசைமுறை தோன்ரு முன்னரே முல்லை இசையும் தோன்றியிருத்தல் வேண்டும். மக்கள் பண்பாடு உயர உயர, இசை அறிவு மிக மிக, இசையைச் சுரங்களாகப் பிரித்து அறிந்தனர்; கணக்கு முறைப்படி இசைமுறை கண்டனர். இவ்வாறு இசைமுறை அமைக்குமுன், இயற்கையாகத் தோன்றி வழங்கி வந்த பாடல்களை—இசைமுறை காணுமுன் தாம் பயின்ற பாடல்களை—ஆராய்ந்து அதில் என்னென்ன சுரங்கள் அமைந்திருந்தன, அவை எந்த முறையில் அமைந்திருத்தன எனவும் கண்டனர். கணக்கு முறைப்படி பிரித்த சுரங்களைக் கொண்டு புது இசை வகுக்கும் வழிகளையும் கண்டனர். இவையே இசைமுறையின் பொது வரலாறு, இயற்கை வரலாறு ஆகும் என்பர் ஆராய்ச்சியாளர்.

யாழும் சுரங்களின் அமைப்பும்

நாட்டுப் பாடல்களிலிருந்து முதல் முதல் இசை முறை தோன்றிற்று என்ருல், அவ்வாறு தோன்றுமுன் அது எழுதற்குத் தக்க அடிப்படை வேண்டுமே! அதாவது, இசைமுறை வகுக்குமுன் சுரங்களை அமைத்திருத்தல் வேண்டும்; அச்சுரங்களைத் தக்கவாறு, ஒன்ருேடு மற்ருென்றை இணைக்கும் முறையையும் தெரிந்திருத்தல் வேண்டும். இவற்றையும் தமிழ் மக்கள் பழங்காலத்தே அறிந்திருந்தனர் என்பதற்குச் சில சான்றுகளும் உள.

யாழ் என்பது தொல்காப்பியர் காலத்திற்கு முன் பிருந்தே இசையை உணர்த்திற்று என்று முன்பே கண்டோம். 'யாழ்' என்பது இசையை உணர்த்தியது போலவே நரம்பு என்பதும் சுரத்தை உணர்த்திற்று. சுரம் என்பதை உணர்த்த, நரம்பு என்பதைத் தவிர வேறு தமிழ்ச் சொல் இல்லை. யாழ் நரம்புகளைக் கொண்டே பழந்தமிழர்களுக்கு, இசை ஒலிகளைச் சரிவர அளந்து காணும் வாய்ப்புக் கிடைத்தது. ஆதலின், சுரம் என்பதற்கு நரம்பு என்றே பெயரிட்டனர். சுரங்களை வகுக்க நரம்பின் ஒலியை அவர்கள் மேற் கொண்ட முறையின் விரிவை, ஆய்வியலுள் காண்க.

குழல் இசையும் தமிழ் நாட்டில் தொன்றுதொட்டு வழங்கி வந்ததே. யாழுக்கு முந்தியது குழல் என்பர் ஆராய்ச்சியாளர். உலகம் எங்கும் யாழுக்கு முன்பே தோன்றியது குழலே. ஆனால், அதன் ஒலியைச் சுரங்கள் அமைக்க மேற்கொண்டாரல்லர் என்பதைக் குரல் துளை, இளித்துளை எனச் சுரங்களின் பெயரால் அதன் துளைகளுக்குப் பெயரிடாதது காட்டும். குழல் துளை ஒன்றில் எழும் ஒலி எப்போதும் ஒரே தன்மை யாக அமைவதில்லை. குழலுள் காற்றைச் செலுத்தும் வன்மைக்கேற்ப அதன் ஒலி மாறும். மாறும் என்பதை விபுலானந்த அடிகளார், அவர் யாழ் நூலில், யாழ் நரம் பியலுள் விளக்கியுள்ளார். இஃது இந்நூல் ஆய்விய லுள்ளும் குறிப்பிடப்படுவதை இணைப்பில் காணலாம். யாழில் ஓர் அளவின்படி இறுக்கிக் கட்டிய நரம்பு ஒரே வகை ஒலியைத் தரவல்லது. சிலும்பற, பொன் கம்பி வடித்ததுபோலப் புரியடங்கிய, தக்க ஒலி தரும் நரம்பு களை அமைக்கும் வகைகளை, அவற்றை நுண்ணிய தினை அரிசியின் குறுநொய் அளவும் இளகாதவாறு கட்டும் வகையை, 'ஆய்தினை அரிசி அவையல்' அளவும் இளகாத 'நீள்விசித் தொடையல்' அமைத்தலை மக்கள் அறிந்திருந்தனர். ஆதலின், யாழ் நரம்பையே இசை ஒலியை அளந்து நிறுவும் கருவியாகக் கொண்டனர்.

இவ்வாறு கட்டிய, வெவ்வேறு அளவுகொண்ட நரம்புகள் வேறு வேறு ஒலியைத் தரவல்லன. நரம்புகளின் அளவுகொண்டு ஒலிகளின் அளவை அளந்து கண்டனர் ஆதலின், வெவ்வேறு அளவுள்ள, வெவ்வேறு ஒலி தரும் நரம்புகளுக்குக் குரல் நரம்பு, துத்த நரம்பு, கைக்கிளை நரம்பு எனப் படிப்படியே ஒன்றிலிருந்து ஒன்று உயர்ந்து செல்லும் முறையில் அவற்றிற்குப் பெயரிட்டனர்; அவற்றை அளந்தும் இசைக் காது கொண்டு ஓர்ந்தும் கட்டினர் போலும்!

“ நரம்பின் இங்குரல் நிறுக்கும் குழல்போல்
இரங்கிசை மிஞிறொடு தும்பி தாதாத ''

எனக் கலித்தொகை (33 : 22, 23) குறிப்பிடுவதால், குழல் இசை நரம்பின் குரலை நிறுவிற்றென்பர். இப் பாட்டின் சொல் அமைப்பு இரு பொருள் படுமாறு அமைந்துள்ளது. நரம்பின் தீங்குரலால் நிறுக்கும் குழல் என்றும், நரம்பின் தீங்குரலை நிறுக்கும் குழல் என்றும் பொருள் கொள்ளலாம். இங்கு மிஞிறும் தும்பியும் ஆர்த்தன. அவற்றுள் ஒன்றின் ஒலி குழல் ஒலியைப் போன்றது. மற்றொன்றின் ஒலி யாழ் ஒலியைப் போன்றது. அவற்றுள் ஒன்று ஒலித்த பின்னர் மற்றொன்று ஒலித்தது. இவை இவ்வாறு மாறி மாறி ஒலிப்பதைக் காட்டிடைச் செல்வோர் இன்றும் காணலாம். ஒன்று மாறி மற்றொன்று ஒலிப்பது, ஒன்றன் ஒலியை மற்றொன்று நிறுவுவதுபோலத் தோன்றும். ஆதலின், இரு வேறு இசைக் கருவிகள் ஒன்றன் ஒலியை மற்றொன்று நிறுவுவது போன்றது என்பதே இங்குப் புலவர் காட்டும் ஒப்புமை உணர்த்துவதாகும். ஆதலின், யாழால் குழல் நிறுவப்பட்டது, அல்லது குழலால் யாழ் நிறுவப்பட்டது என்பதை உணர்த்த மேலே காட்டிய கலித்தொகையின் அடிகள் பயனற்றவையாகின்றன.

யாழ் என்னும் இசையைக் குறிக்கும் சொல்லும், நரம்பு என்னும் சுரங்களைக் குறிக்கும் சொல்லும், முதல்

முதல் சுரங்கள் யாழ் நரம்பாலேயே பெறப்பட்டன என்பதை உணர்த்தும். ஆனால், ஆராய்ச்சி உலகு இதை ஏற்கத் தயங்கும்; 'சொற்களைக் கொண்டா வரன் முறை துணியப்படும்?' என வேறு சான்றை வேண்டி நிற்கும். சுரங்கள் மிகு மிகு பழங்காலத்தே தோன்றின ஆதலால், அவற்றின் தோற்றத்தைக் காணுதவாறு எங்கும் காரிருள் சூழ்ந்துள்ளது. எந்த நாட்டிலும் இதைக் காண்பதற்குச் சிறு ஒளியும் காணப்படவில்லை. ஆனால், தமிழிசை வானத்தில் வரன்முறை உணர்த்தும் வகையமை சொற்கள் சிற்றொளி வீசித் திகழ்கின்றன என்பதைக் காண்க. ஆங்கிலத்தில் இத்தகு சொற்களை 'tell tale words' என்பர்.

சுரங்களை அமைத்தலே இசை முறையைத் தருவது ஆகாது. அந்தச் சுரங்களுள் எதை அடிப்படையாக, ஆதார சுரமாகக் கொள்ளல் வேண்டும்? அதன்மேல் எல்லை எது என நிறுவுதல்வேண்டும்? இவற்றை நிறுவிய பின்னரும் சுரங்களை எவ்வாறு எவ்வாறு சேர்த்தால் தக்க இசை தரும், பல்வேறு இசைகளைத் தரும் என்பவற்றையும் நிறுவுதல் வேண்டும். இவை ஒருவாறு ஆய்வியலுள் (இணைப்பில்) விளக்கப்பட்டுள்ளன. இசையின் இயற்கையான குரல், the tone, the tonic, குரல் நரம்பு எனக் கொள்ளப்பட்டது. இணை, கிளை, நட்பு, பகை என நரம்புகள் தரும் இயைபு ஒலிகளை வகுத்தனர். இவை இசை முறையில் நரம்புகளின் இணைப்பால் பெறும் இசை இயைபு நிலைகளைக் குறிப்பன.

'இணை எனப்படுவ கீழும் மேலும்' எனச் சிலப்பதிகார உரை மேற்கோள் காட்டும். 'ஏழாம் நரம்பு இணை' என்னும் கல்லாடம் 15-ஆம் பாட்டின் உரை மேற்கோள், 'இசைமரபு' உடையார் செய்யுள். மேல் நிலையில் நிற்கும் ஏழாம் நரம்பு கீழ்நிலையில் தொடங்கிய ஆதார நரம்புடன் இயைபு கொள வேண்டும் எனக் கொண்டனர். கீழ்நிலையில் தொடங்கும் குரலை ஆதார

சட்ஜம் என்பர். மேல் நிலையில் சென்று இணையும் குரலை மேல்நிலைக் குரல் என்பர். இதைத் தாரசட்ஜம் என்பர் வடமொழியாளர். கீழ்நிலைக்குரல் 256 ஒலி அலை அசைவுகள் கொண்டது என்பது ஆய்வியலில் விளக்கப்பட்டது. மேல்நிலைக் குரல் அதைவிட இருமடங்கு 512 ஒலி அலை அசைவுகளைக் கொண்டது. இதை ஆங்கிலத்தில் (Octave) எட்டாவது என்று கொள்வர். தமிழ் இசைமுறை வட்டமுறையானதால் ஏழுக்குமேல் எட்டாவது என ஒன்றை மேற்கொள்வது வேண்டாத தாயிற்று. வட்டத்தில் கடைசிச் சுரத்தை அடைந்த ஒலி, இயற்கையாகவே, அது தொடங்கிய இடத்தையே சேரும். கடைசியாகிய ஏழாம் நரம்பில் நிற்றல் கூடாது, தொடங்கிய இடத்தோடு இணைதல் வேண்டும் என்பதை வற்புறுத்துவது இணை என்னும் பாகுபாடு. இப்பாகுபாடு மிகு இசைநுட்பம் வாய்ந்தது என்பர்.

இவ்வாறே மிகு மிகு இசைநுட்பம் வாய்ந்ததே கிளை, நட்பு என்னும் பாகுபாடும். நின்ற நரம்போடு நாலாம் நரம்பு இயைவது நட்பு எனப்படும்; ஐந்தாம் நரம்பு இயைவது கிளை எனப்படும். இவ்விரு தொடர்பையும் 'சம்வாதி' என ஒரே பிரிவாகக் கொள்ளும் வடமொழி மரபு. நாலாம் நரம்பின் இயைபிற்கும், ஐந்தாம் நரம்பின் இயைபிற்கும் உள்ள வேற்றுமை மிக மிக நுண்ணிது. மிகு பழங்காலத்திலேயே தமிழ் இசைச்செவி இந்த நுண்ணிய வேறுபாட்டை உணர்ந்து, அதன்படி இசைமுறை வகுத்தது. ஐந்தாம் நரம்பின் இயைபு, ஒரு குடிப்பிறந்தாரின் (தாயாதிகளின்) இரத்தபாசக் கலப்பைப்போலும்; நாலாம் நரம்பின் இயைபு நட்பு முறையில் கலப்பதை ஒவ்வும் எனத் திறம்பட, பாநலம் பொருந்த, நுண்ணிய இசை இயைபு வேறுபாட்டை உணர்த்திய திறனைக் காண்க.

இத்தகு அடிப்படைகளைக்கொண்டு, ஒவ்வொரு நிலத்திலும் வழங்கிய நாட்டுப் பாடல்களை ஆராய்ந்தனர் போலும்! முல்லை நிலத்தில் வழங்கிய மககளின்

இயற்கையான பாடல் கிளை முறை ஏற்ற ஐந்து நரம்புகள் கொண்டதென்பதைக் கண்டனர்; அதை முல்லை யாழ் எனப் பெயரிட்டனர்.

ஓர் இசை அமைப்பிற்கு ஐந்தாம் ஐந்தாம் நரம் பாகப் பொறுக்கி அமைக்கும் முறையை ஐந்தன் தொடர்பு முறை என்பர்; கிளைமுறை என்பர். இசை முறைகளில் ஐந்து கிளைகளைக்கொண்ட யாழ் என்னும் இசை அமைப்புக்கள், ஏழிசை இசை அமைப்புக்களை விட முந்தியவை; இந்த இசை முறைக்கு ஐந்து சுரங் களைப் பொறுக்கி எடுக்கும் கிளை முறை அல்லது ஐந்தன் தொடர்பு முறையும் மற்ற முறைகளைவிட முந்தியது, மிகத் தொன்மை வாய்ந்தது என்பவை ஆராய்ச்சியாளர் முடிவு. முல்லை யாழ் என்னும் இசையும் இவ்வாறு ஐந்திசை கொண்டது, கிளை முறைப்படி பொறுக்கிய சுரஅமைப்பைக் கொண்டது என முன்பே ஆராய்ந்து கண்டோம். இதன் விரிவை ஆய்வியலில் காண்க.

ஐந்து கிளைமுறை இசையின் தோன்மை

கிளைமுறைப்படி அமைந்த ஐந்திசை அமைப்பின் தொன்மையை வலியுறுத்துவது சிலப்பதிகார உரை களிற்காணும் மேற்கோள் செய்யுள் ஒன்று. வேனிற் காதையில் 'இணைகிளை பகைநட்பென் றிந்நான்கின்' என்னும் அடியை விளக்க உரையாசிரியர்கள் காட்டும் மேற்கோள் அது. அதைக் கீழே காண்க:

"கிளைஎனப் படுவ கிளக்கும் காலைக்
குரலே இளியே துத்தம் விளரி
கைக்கிளை எனவைந் தாகும் என்ப."

இச்செய்யுள் எக்காலத்தது, எந்த நூலில் இருந்து எடுக்கப்பட்டது என அறிதற்கு இடமில்லை; ஆனால், இதன் பொருளை நோக்குமிடத்து, இப்பாடல் மிகப் பழைய பாடல் என்பது தெரியும். இதன் பொருள், இசை முறையைப் பற்றிய மூன்று உண்மை

களைத் தெளிவுபெறச் செய்கின்றது. இதை மூன்று கூறுகளாகப் பிரித்துக் காண்போம். 1. கிளை எனப்படுவ ஐந்து என்பது, 2. இக்கிளைகள் எவை எவை என விவரிப்பது, 3. இவற்றிலிருந்து சில கிளைகளை விலக்கியது என்னும் இம்மூன்று கூறுகளையும் கீழே ஆராய்வோம்.

1. கிளை எனப்படுவ ஐந்து என்பதைக் குறித்து உரையாசிரியர் இருவரும் 'கிளை ஐந்து நரம்பு' என்றே உரை கூறினர். இப்பாட்டுக் கிளைகள் ஐந்து என வரையறை செய்வது, இவ்வைந்து கிளைகளைத் தவிர வேறு கிளைகள் இல என்பதை உணர்த்துகின்றது. ஆனால் தமிழ் இசை முறையில் ஐந்துக்கு மேற்பட்ட கிளைகள் உள. ஒரு நரம்பிற்கு ஐந்தாம் நரம்பு கிளை எனப்படும்.

> "ஏழாம் நரம்பிணை நாலுநட் பாகும்
> ஐந்துகிளை ஆறு மூன்றும் பகையே."

என்னும் கல்லாட உரை மேற்கோள்; விபுலானந்தர் அவர் யாழ் நூலில் எடுத்துக் காட்டியது. இசை அமைப்பில் உள்ள ஏழு சுரங்களில், குரல் முதலாகத் தொடங்கி வட்டத்தில் ஐந்தாம் ஐந்தாம் சுரமாக எண்ணி 6 முறை சுற்றி வரும்போது 6 கிளைகள் அமைவதைக் காணலாம். ஆதலின், ஐந்தாம், ஐந்தாம், சுரமாக எண்ணிய 6 சுரங்களும், தொடங்கிய குரல் என்னும் சுரத்துடன் சேர்ந்து, ஒன்றற்கொன்று, கிளைமுறையாக ஏழு சுரங்கள் (கிளைகள்) அமைவன. இவ்வேழு கிளைகளைக் கொண்டு, ஏழு பெரும்பாலைகள் அல்லது பெரும்பண்கள் (சம்பூர்ண ராகங்கள்) எழுந்தன. எழு கிளைகள், 12 சுரத்தானங்களில் அமைவது பின்னர் ஆராயப்படும். இங்குக் கூறியவாறு ஏழு கிளை நரம்புகள் இருந்தும், ஐந்து கிளைகளையே இப் பழைய மேற்கோள் பாட்டுக் குறிப்பிடுவதற்குக் காரணம் யாதெனக் காணல் வேண்டும். இப்பாட்டுக் குறிப்பிடுவதோடு நிற்பது அன்று. 'கிளை எனப்படுவ

ஐந்து ஆகும்' எனவும் வரையறை செய்கின்றது. இப் பாட்டுக் கூறும் ஐந்துக்கு மேற்பட்டவை கிளை எனப் படா; கிளை என ஆகா எனவும் பெறப்படும். இச் செய்யுள் எழுந்த காலத்தில் ஐந்து கிளைகளே வழக்கில் இருந்திருத்தல் வேண்டும். ஐந்து கிளைகளைக் கொண்ட யாழ் இசை முறை, ஐந்திசைப் பண்கள் ஆவன. அக் காலத்தே ஐந்திற்குமேல் ஏழு கிளைகள் கொண்ட பாலைப் பண்கள் தோன்றில. அவை தோன்றியிருந் தால், கிளைகள் எத்தனை எனக் கூறும் இப்பாட்டு, ஏழு கிளைகளையே குறிப்பிட்டிருக்கும் என்பது திண்ணம். 'ஏழு கிளைகள் தோன்றிய பின் இப்பாட்டுத் தோன்றி, ஏழு கிளைகளுள் சிலவற்றை ஒதுக்கிய ஐந்திசைப் பண்ணை உணர்த்த எழுந்தது எனக் கொள்ளலாமே?' எனின், அவ்வாறு கொள்ளவும் இடமின்று. அவ்வாறு எழுந்தது எனின், ஏழு கிளைகளைச் சுட்டி அவற்றினின்றும் ஐந்தைப் பிரித்தே இப்பாட்டு உணர்த்தியிருக்கும் என்பது திண்ணம். அவ்வாறு இப்பாட்டு உணர்த்தாததால், 'ஏழு கிளைகள் எழுவதற்கு முன், ஐந்து கிளைகளே தமிழ் இசையில் பயின்றன; ஐந்து கிளைகளைக் கொண்ட ஐந்திசைப் பண்களே, ஏழிசைப் பாலைகள் தோன்றுவதன்முன் தோன்றியவை,' என்பவற்றை இப்பாட்டு வலியுறுத்து கின்றது. ஏழிசைப் பாலைகள் எழுந்த பின்னர், ஐந்திசைப் பண்களை அவற்றின் வழி வந்தனவாகப் பெரும்பண்களின் திறம் (ஔடவம்) எனவும், அவை கொள்ளப்பட்டன என்பதற்கும் வரன்முறைச் சான்று பகர்கின்றது இப்பழைய பாட்டு. ஐந்தன் தொடர்பு முறையில் முதலிற் தோன்றியது முல்லை இசை என இசைப் பேராசிரியர் சாம்பமூர்த்தி கூறியதை இங்கும் கருதுதல் தகும்.

2. இப்பாட்டு, இது எழுந்த காலத்தே ஐந்திசைப் பண்களில் பயின்ற சுரங்கள் எவை எவை எனவும் தெளிவு தருகின்றது. தமிழ் இசை முறை, கிளை முறை அமைப்பைக் கொண்டது. எல்லாப் பண்ணிற்கும்

அடிமணை இளி என்பதைக் காண்க. இதன் விரிவை ஆய்வியல் என்னும் இணைப்பில் காணலாம். ஐந்திசை யாழ்களில் கிளை முறையில் அமைந்த சுரங்கள், இப் பாட்டுக் கூறுவது போல, 'குரலே, இளியே, துத்தம், விளரி, கைக்கிளை என' ஐந்தே ஆகும். இங்கு இளங்கோவடிகள் கூறிய 'குரல் மந்தமாக' என்னும் பாட்டை நினைவு கூர்தல் வேண்டும். அப்பாட்டில் அடிகள் கூறிய நரம்புகள் எவை எவை என ஆராய்ந் தோம். (இணைப்பில் காண்பது இவ்வாராய்ச்சி.) அப் பாட்டில் நான்கு நரம்புகள் வெளிப்படையாகத் தெரிந்தன. நான்கு நரம்போடு அப்பாட்டு நின்றிலது; அவற்றிற்கு மேலும் ஒரு நரம்பை 'அவள் நட்பின் பின்றையை' என உணர்த்திற்று. இவ்வாறு குறிப் பிட்ட நரம்பு எது எனத் தேடினோம். இயல் இலக் கணத்தின் உதவியையும் இசை இலக்கணத்தின் உதவியையும் நாடி நின்றோம். குரல் மந்தமாக என்னும் பாட்டுக் குறிப்பிடுவது ஐந்திசைப் பண்ணேயாதலின், ஐந்திசைப் பண்ணில் பயின்ற சுரங்கள் எவை எவை என இப்பழைய மேற்கோள் பாட்டு வரையறை செய் தலின், இம்மேற்கோள் பாட்டும் நாம் தேடிய ஐந்தாம் நரம்பைக் காணத் துணையாகின்றது. 'குரல் மந்தமாக' என்னும் பாட்டில் 'நட்பின் பின்றையை' என்பது கைக்கிளை நரம்பையே குறிக்கும் என அங்கு முடிவு செய்தோம். இம்மேற்கோள் பாட்டும் கைக்கிளையையே ஐந்தாம் நரம்பாகக் கூறுவதைக் காண்க. ஆதலின், அவ்வாராய்ச்சியில் கண்ட முடிவை இப்பாட்டு வலி யுறுத்துகின்றது. இளங்கோவடிகள் கூறிய சுரங்களின் வரிசையையே அதே முறையில் மேற்கோள் பாட்டும் விளக்குகின்றது. 'குரல் மந்தமாக, இளி சமனாக, துத்தம் வலியாக, மந்தம் விளரி பிடிப்பாள் கைக்கிளையில் பாட்டெடுப்பாள்' என, குரல் இளி, துத்தம், விளரி, கைக்கிளை என்னும் ஐந்தன் தொடர்பு வரிசையை இளங்கோவடிகள் உணர்த்தியது போலவே மேற் கோள் பாட்டும் 'குரலே, இளியே, துத்தம், விளரி,

கைக்கிளை எனவைந்தாகும் என்ப' என்று அதே ஐந்தன் தொடர்பு வரிசையை உணர்த்துவதும் காண்க. இளங்கோவடிகளின் பாட்டிற்கு ஏற்ற துணையாக அமைகின்றது, இப்பழைய பாட்டு. பழைய ஐந்திசைப் பண்களில் பயின்ற சுரங்கள் எவை எவை என்பதை நிறுவ இளங்கோவடிகளின் பாட்டுடன் மற்றுமொரு சான்றாகவும் இப்பாட்டு அமைகின்றது.

3. ஏழு சுரங்களில் ஐந்து சுரங்களையே கிளை என இப்பாட்டுக் கூறுவதால், கிளை முறையிலிருந்து விலக்கப்பட்ட சுரங்கள் இரண்டு; அவை, உழையும் தாரமும் ஆகும். இப்பாட்டு எழுந்த காலத்தில் உழையும் தாரமும் ஐந்திசைப் பண்களில் பயின்றில என்பதையும் இப்பழைய பாட்டு உறுதி செய்கின்றது. அவை பயின்றிருந்தால், இப்பாட்டு அவற்றைக் கிளைகளிலிருந்து விலக்கி இராது என்பதும் திண்ணம்.

இப்பாட்டுக் கிளை எனக் கூறும் குரல், இளி துத்தம், விளரி, கைக்கிளை என்னும் ஐந்து சுரங்களும் இயன்ற பண் முல்லைப்பண் என்பதை முன்னே கண்டோம். இப்பண் ஓர் அரிய சுர அமைப்பைப் பெற்ற பண். இதில் இயன்ற ஒவ்வொரு சுரமும் முதல் மாறும்போது அல்லது மாறு முதல் பண்ணும் போது, (கிரக பேதம் செய்யும் போது) ஒவ்வோர் இராகத்தைத் தரவல்லதாக அமைந்துள்ளது. இவ்வாறு வேறு வேறு இசைகள் பிறத்தற்கு இது வழியாக அமைந்ததால், இது சங்ககாலத்தே செவ்வழி எனவும் பெயர் பெற்றது போலும்!

செவ்வழி

செவ்வழி என்பதற்குச் 'செம்மையாகிய வழி, இசையின் பெருக்கத்திற்குச் செம்மையாகிய வழியை உடைய பண்' எனப் பொருள் கொள்வது பொருந்தும். இதே கருத்தைக்கொண்டு வடமொழியில் இதைச் சர்வ

மூர்ச்சனகார இராகம் என்பர். செவ்வழி என்ற பெயர் அகநானூறு (14-15, 314-5, 212-6), புறநானூறு (144, 146, 147, 149), கலித்தொகை (118-15, 143-38) முதலிய சங்கநூல்களில் காணப்படுகின்றன. செவ்வழி எனப் பெயரிய இவ்விசை சங்க காலத்தே மிகவும் வழக்கில் இருந்தது என்பதை இவை உணர்த்தலோடு அக்காலத்தே இவ்வாறு மாறு முதல் பண்ணி இசைகளைப் (பண்களை, இராகங்களைப்) பெருக்கும் முறையையும் அறிந்திருந்தனர் என்பதற்குச் செவ்வழி என்ற பெயரே சான்று பகர்கின்றது. தமிழ்ப் பெயர்கள் பொருளின் இயல்பை உணர்த்துமாறு அமைந்த பெயர்கள் என்பதை முன்பே கண்டோம். இசை இலக்கணங்கள் அழிந்த பின் இப்பெயர்களும் இசையின் இயல்பை அறிய ஒருவாறு வழி காட்டிகளாக அமைகின்றன.

முல்லைப் பண்ணும் செவ்வழியும் ஒன்றே எனக் கருதப்பட்டதற்குத் திவாகரமும் பிங்கலந்தையும் சான்று பகர்கின்றன.

> *" நேர்திறம் பெயர்திறம் யாமையாழ் சாதாரி*
> *என்றிவை நான்கும் முல்லையாழ்த் திறனே."*

எனத் திவாகரம் கூறுகின்றது.

> *" நேர்திறம் பெயர்திறம் சாதாரி முல்லைஎன*
> *நாலும் செவ்வழி நல்யாழ்த் திறனே "*

எனக் கூறுகின்றது பிங்கலந்தை. திவாகரத்தைப் பின்பற்றிச் சூடாமணி நிகண்டும்,

> *" வகுக்குநேர் திறத்தி னோடு*
> *தருபெயர் திறமே யாமை சாதாரி நான்கு முல்லை "*

எனக் கூறுகின்றது. பிங்கலந்தை கூறுவதை ஒப்ப, யாப்பருங்கல விருத்தி ஒழிபியலுள் ஒரு மேற்கோள் காணப்படுகின்றது. அது,

" சாதாரி பியந்தை நேர்ந்த திறமே
பெயர்திறம் யாமையாழ்
சாதாரி நான்கும் செவ்வழியாழ்த் திறமே "

என்றார் வாய்ப்பியனார் " என்பது. முல்லைக்கும் செவ்வழிக்கும் இந்த நான்கு நூல்களும் கூறும் திறங்களுள் காணும் பெரும்பான்மையான ஒப்புமை இவ்விரு இசைகளும்—முல்லையும் செவ்வழியும்—ஒன்றெனக் கருதப் பட்டன எனக் காட்டுகின்றது. இந் நான்கு நூல்களுள் மூன்று நிகண்டு நூல்கள்; ஒன்று இசைநூல் என்பது தெரிகின்றது. முல்லை என்னும் சொல் மறையச் செவ்வழி என்ற பெயரே சங்க நூல்களிற் பல இடங்களிலும் காணப்படுகின்றது. முல்லைக்கு ஏற்ற சிறு பொழுது மாலை என்று கூறும் தொல்காப்பியம். செவ்வழிக்கும் உரியது மாலை எனவே சங்க நூல்கள் காட்டும்.

யாப்பருங்கல விருத்தியின் ஒழிபியல், வாய்ப்பியனார் பண்கள் எவை என உணர்த்தியதையும் விளக்குகின்றது. அப்பகுதி வருமாறு:

"இனிப் பண் நான்கு வகை. அவை பாலை யாழ், குறிஞ்சி யாழ், மருத யாழ், செவ்வழி யாழ் என்பன. என்னை ?

' பாலை குறிஞ்சி மருதஞ்செவ் வழியென
நால்வகைப் பண்ணு நவின்றனர் புலவர்.'

என்றார் வாய்ப்பியனார். விளரியாழோடு ஐந்துமென்ப."

முல்லை, குறிஞ்சி, மருதம், நெய்தல் எனப் பழைய நிலப் பாகுபாடுகள் நான்கு என முதற்பிரிவிற் கண்டோம். இந்நால்வகை நிலத்திலும் வழங்கியவை அந்த அந்த நிலத்தின் பெயரைக்கொண்ட நான்கு யாழ்களே பண்டை யாழ்கள் ஆகும். பின்னர்ப் பாலையும் சேர்ந்து நிலப்பகுதிகள் ஐந்தாயின. பாலைக்கும்

யாழ் ஒன்று மேற்கொள்ளப்பட்டது. ஆதலின், ஐந்து நிலப்பகுதிகளுக்கும் யாழ் முல்லை, குறிஞ்சி, மருதம், நெய்தல், பாலை என ஐந்தாயின. இவற்றை வாய்ப்பியனுர் பாட்டும், யாப்பருங்கலமும், பாலை, குறிஞ்சி, மருதம், செவ்வழி, விளரி எனக் குறிப்பிடுகின்றன. இவற்றுள் முதல் மூன்று பெயர்களும் நிலத்தின் பெயரைக் கொண்ட பழைய பெயர்கள்; பின்னைய இரண்டும் இசைப் பெயர்கள். இவை, செவ்வழி விளரி என்னும் இரண்டும் முல்லை, நெய்தல் என்னும் பழைய பெயர்களின் இடத்தைப் பெறுகின்றன. இவை இரண்டனுள் விளரி இரங்கற்பண். "வளரத்தொடினும் வெளவுபு திரிந்து, விளரியுறுதரும் தீம்தொடை'' (புறம்-260) என்னும் அடிகளின் உரை, விளரி இரங்கற்பண் என உணர்த்துகின்றது. நெய்தலுக்கு உரிய உரிப்பொருள் இரங்கல் என்று கூறும் தொல்காப்பியம் (தொல்., அகத். திணையியல், 14). ஆதலின், விளரியாழ் என்பது நெய்தல் யாழ் ஆமாறு காண்க. எஞ்சிய முல்லை செவ்வழி யாழ் ஆகின்றது. நெய்தல் யாழ் என்னும் பழைய பெயர் மாறி விளரி யாழ் என வழங்கியது எனவும், முல்லையாழ் என்பதன் பெயர் மாறிச் செவ்வழியாழ் என வழங்கியது எனவும் யாப்பருங்கலத்தின் ஒழிபியலால் உறுதியாகின்றன. செவ்வழி வேறு: செவ்வழிப் பாலை வேறு. செவ்வழி ஐந்திசை கொண்டது; செவ்வழிப் பாலை ஏழிசை கொண்டது.

குரல் திரிபு

செவ்வழியின்படியே முதல் மாறும்போது முதல் நரம்பாகிய குரல் நரம்பு மாறி மாறி ஏனைய சுரங்களின் இடத்தைப் பெற்று இயங்கும். இதைக் குரல் திரிபு (change of the Tonic or Modal shift) என்பர். குரல் குரலாகவே அமைந்தது முல்லைப்பண். இக்குரல் திரியும்போது (குரல் என்னும் முதலை மாறும்போது) முல்லைப்பண்ணின் ஏனைய சுரங்களும் திரியும். முல்லைப்

பண்ணில் இயன்ற கிளைமுறைச் சுரங்கள் ஒவ்வொன்றையும் குரலாகத் திரிக்கும்போது அவ்வாறு திரிந்த அல்லது மாறுதல் பெற்ற ஒவ்வொரு சுரஅமைப்பும் ஒவ்வோர் இராகத்தைத் தரும். இளி குரலாக மாறும்போது பிறப்பது சுத்த சாவேரி; துத்தம் குரலாக மாறும்போது பிறப்பது மத்தியமாவதி; விளரி குரலாக மாறும்போது பிறப்பது சுத்த தன்யாசி (உதய ரவி சந்திரிகா); கைக்கிளை குரலாக மாறும்போது இந்தோளம் (மால்கூசு) பிறக்கும். இவை யாவும் மிகப் பழைய இராகங்கள் என்பர். ஆனால், இவை பெற்ற பெயர்கள் எல்லாம் புதுப்பெயர்கள். முல்லைப்பண் மோகனம் ஆயது போல இவைகளும் பழைய பெயர்களை நீத்துப் புதுப் பெயர்களை ஏற்றன. இந்த நான்கு இராகங்களில் முல்லைப்பண்ணின் முதல் சுரமாகிய குரலே குறிப்பிட்டவாறு மாறுதல்களோடு முதல் சுரமாக அமைகின்றது. முதல் சுரத்தின் மாறுதலுக்கேற்ப மற்றச் சுரங்களும் மாறுகின்றன. குரல் எந்தச் சுரத்தின் இடத்தைத் திரிபால் பெறுகின்றதோ, அந்தச் சுரத்தின் ஒலியைப் பெற்று மாற்றம் அடைகின்றது. அவ்வாறே மற்றச் சுரங்களும் அவை அவை பெறும் இடத்திற்கேற்ப மாறுதல் அடைகின்றன. இவ்வாறு அவை அடையும் மாற்றத்தை முற்றிலும் ஆராய்ந்தறிதல் இங்கு மேற்கொண்ட ஆராய்ச்சிக்கு வேண்டாற்பாலது. ஆதலின், குரல் திரிபால் பெற்ற ஓர் இராகத்தில் நிகழும் சுரமாற்றங்களையாவது முற்றிலும் இங்கு ஆராய்வோம்.

துத்தம் குரலாயது மத்தியமாவதி என்னும் இராகம் எனச் சற்று முன்னர்க் கண்டோம். இங்குத் துத்தத்தின் இடத்தைக் குரல் பெறுகிறது. இதற்கேற்ப, இதற்கடுத்த சுரமாகிய கைக்கிளையின் இடத்தைத் துத்தம் பெறுகிறது; உழையின் இடத்தைக் கைக்கிளை பெறுகிறது; இளியின் இடத்தை உழை பெறுகிறது; விளரியின் இடத்தை இளி பெறுகிறது;

தாரத்தின் இடத்தை விளரி பெறுகின்றது; குரலின் இடத்தைத் தாரம் பெறுகின்றது. இம்மாற்றத்தை நேருக்கு நேராக நிரல்படுத்திக் காண்போம்.

1. குரல், துத்., கைக்., [உழை] இளி, விளரி, [தாரம்]
2. குரல், துத்., [கைக்.] உழை, இளி, [விளரி] தாரம்.

முதல்வரிசை இயற்கையாக அமைந்த சுரவரிசை யாகும். குரல் திரிபை இரண்டாம் வரிசை காட்டும். குரல் துத்தமாக மாறுகின்றது; அவ்வாறே துத்தம் கைக்கிளையாக மாறுகின்றது; கைக்கிளை உழையாக மாறுகின்றது. இவ்வாறே ஏனைய சுரங்களும் மாறு வதைக் காண்க. முல்லைப் பண்ணில் உழையும் தாரமும் பயிலா என முன்பே கண்டோம். அவை நிரலில் இரு கோட்டுள் அடைக்கப்பட்டன. குரல் திரிபால் அவற்றின் இடத்தை முறையே கைக்கிளையும் விளரியும் பெறுகின்றன. இவையும் இரு கோட்டுள் நிரலில் அடைக்கப்பட்டன. உழையும் தாரமும் முல்லைப் பண்ணிலிருந்து விலக்கப்பட்டதைப்போல அவற்றின் இடத்தைப் பெற்ற கைக்கிளையும், விளரியும் இங்கும் விலக்கப்படுவன. இவற்றை நீக்கிய ஏனைய சுரங்க ளாகிய, குரல், துத்தம், உழை, இளி, தாரம் (ச ரி ம ப நி) என்னும் ஐந்து சுரங்கள் இயலும் இராகமே மத்திய மாவதி என்பது.

இவ்வாறு, சுரங்கள் குரல் திரிபால் மாற்றம் அடைந்ததில் ஓர் உண்மை புலப்படுகின்றது. முன்பு முல்லைப் பண்ணிலிருந்து விலக்கப்பட்ட, அதாவது கிளை முறையிலிருந்து விலக்கப்பட்ட, உழையும் தாரமும் இங்குக் கிளைகளாக இடம் பெற்றுவிட்டன. உழை, இளி என்னும் கிளையின் இடத்தைப்பெற்று, இளியாக மாறி இடம் பெற்றுவிட்டது. தாரமும் குரலின் இடத்தைப் பெற்று, குரலென்னும் கிளையாக மாறி இடம் பெற்று விட்டது. குரல் திரிபு தந்த வாய்ப்பால் தீண்டப்படா

தன என விலக்கிய சுரங்களும் அவற்றின் தீண்டாமையை ஒழித்து முன்னேற்றம் பெற்றுக் கிளை உறவு கொண்டாடி, ஐந்திசைப் பண்களில் இடம் பெற்று விட்டன. இவற்றை வெளியேற்றுதல் எளிதன்று. இவற்றின் முற்பிறப்பை (பூர்வோத்திரத்தைக்) கண்டு இவற்றை வெளியேற்றுவோமானால், குடி புகுந்த வீட்டை இடித்துவிட்டே இவை வெளியேறுவன; இவை தரும் வேறுவேறு இராகங்கள் இல்லாமற் போவன. இவற்றின் உரிமையை ஏற்றுக்கொள்வதே தக்க முறையாகும்; வேறு வழியில்லை.

இவ்வாறிருந்தும், இப்பகுதியின் முதலில் காட்டிய பழைய மேற்கோள் பாட்டு இவற்றின் உரிமையை ஒப்புக்கொள்ளவில்லை. காரணம் யாது? இப்பழைய பாட்டு எழுந்த காலத்தில் உழையும் தாரமும் முன்னேற்றம் பெற்றில. தங்கள் உரிமையைக் கேட்டுப் பெற, உரிமையை நிலைநாட்ட முன் வந்தில. இவை தம் உரிமையை நிலைநாட்ட முன்வந்திருந்தால் அவ்வுரிமையை மறுக்கப் பழைய பாட்டிற்கு ஆற்றல் இல்லை, அதிகாரமும் இல்லை; அப்பாட்டு, எவ்வாருயினும், இவற்றிற்கும் சிறு இடமாவது அளித்திருக்கும் என்பது திண்ணம்.

> "கிளைஎனப் படுவ கிளக்கும் காலை
> குரலே இளியே துத்தம் விளரி
> கைக்கிளை எனவைந் தாகும் என்ப"
> குரல்திரி பவையே ஏலா இடத்து.

என்ருவது அப்பாட்டு முடிந்திருக்கும். குரல் திரிபால் மாறிய கிளை நிலைகளை வெளிப்படையாகவோ, குறிப்பாகவோ, இப்பாட்டு உணர்த்தாததால், குரல் திரிபு எழுவதற்கு முன்பிருந்த மிகப் பழைய இசை முறையையே—'தொன்றுபடு முறையையே,' இப்பாட்டுக் குறிப்பிடுகின்றது போலும்! இத்தொன்றுபடு முறையின் கிளைகளில், இசையின் பெருக்கத்திற்குச் செவ்வழி அமைந்து கிடைப்பதைக் காணு முன்னர், இப்பழைய

பாட்டுத் தோன்றியது ஆதல் வேண்டும். செவ்வழியைக் கண்ட பின்னர், அதைத் தன்னிடத்தே கொண்ட இசை அமைப்பு, அதன் பழைய பெயரை—முல்லை என்னும் நிலத்தின் பெயரையோ, நறுமணத்தின் பெயரையோ—இழந்து, இசைப் பண்பு கொள் பெயர், இசை நுட்பம் தெரிபெயர், செவ்வழி என்பதையே ஏற்றதாயிற்று என்பதை முன்பே கண்டோம். முல்லையின் மணத்தையும் சுவையையும் நுகர்ந்த இளங்கோவடிகளின் கவி உள்ளமும், முல்லையின் தொன்மையைத் தெரிந்த அவர் அறிவும், முல்லை என்னும் பழைய பெயருக்கு மீண்டும் உயிர் தந்தன. முல்லைத் தீம்பாணியாக்கி அதைத் தம் காவியத்தில் அழியாதவாறு அவர் அமைத்துச் சென்றார்.

ஏழு சுரங்களும் கிளை முறையும்

மிகு தொன்மை வாய்ந்த ஐந்திசைப் பண்கள் தோன்றிய காலத்தில் ஐந்து சுரங்களே வழக்கத்தில் இருந்தனவா, அல்லால் ஏழு சுரங்களும் இருக்க, அவற்றுள் ஐந்தையே தெரிந்தெடுத்து, ஐந்திசைப்பண் அமைத்தனரா என்பதும் இங்கு ஆராய்தற்குரியது. எட்டாம் பரிபாடல் ஐம்புழைக் குழல் வழக்கத்தில் இருந்ததாகக் குறிப்பிடுகின்றது.

> *"ஏழ்புழை ஐம்புழை யாழிசைகேழ்த் தன்ன இனம்*
> *வீழ்தும்பி வண்டொடு மிஞிறார்ப்ப."*
>
> *பரிபாடல் 8. 22—23*

என்பது, அப்பரிபாடல் கூறுவது. "ஏழு துளைகொண்ட குழலினும், ஐந்து துளைகொண்ட குழலினும், யாழினும் பிறந்த இசைச் சுருதியை ஒத்து (கேழ்த்தன்மை) நிறத்தால் ஒத்த, இனத்தை விரும்பும் தும்பி, வண்டு, மிஞிறு முதலிய வண்டினங்கள் ஒலிக்க" என இப்பரிபாடலின் அடிகள் பொருள் தருகின்றன. இக்குறிப்பிலிருந்து ஐம்புழைக் குழல் முதலில் தோன்றியதெனக் கொள்ள இடமின்று. ஏழு துளைகள் ஒலிக்கும் ஏழு சுரங்களையும்,

ஐந்து துளைகள் ஒலிக்கும் ஐந்து சுரங்களையும் கொண்ட இசைக் கருவிகளை அக்காலத்தே மக்கள் அறிந்திருந் தனர் என்பதை இப்பரிபாடல் வரிகள் காட்டுமேயன்றி, அவற்றுள் ஐந்து சுரங்களே முதலில் தோன்றின எனக் கொள்ளச் சிறிதும் இடமின்று. ஐம்புழைக்குழல் ஒலித்த சுரங்கள் எவை எவை எனக்கொள்ளவும் இவ் வடிகள் இடம்தரவில்லை. நரம்புகளுள் முதலில் தோன் றியது தாரம் என்னும் குறிப்பு, சிலப்பதிகார உரையில் காணப்படுகின்றது. இக்குறிப்பும், "இக்குரல் முதல் ஏழினும் முற்றோன்றியது தாரம்" எனக் கூறுகின்றதே அன்றிக் குரல் முதல் ஐந்தினும் முற்றோன்றியது எனக் கூறிற்றில்லை. ஆதலின், எழுசுரங்கள் இயன்ற நிலையில், அவற்றுள் ஐந்து சுரங்களையே இசைமுறைக்கு முதலில் தெரிந்தெடுத்தனர் எனக்கொள்வதே தக்கதாகின்றது. யாழில் சில நரம்புகளையே தக்கவாறு கட்டிச் சில இசை களையே எழுப்பியது போலக் குழலிலும் சில துளைகளே அமைத்துச் சிலவகை இசைகளையே எழுப்பினர் என, ஐம்புழைக்குழல் காட்டுகின்றது. ஒரே வகை இசையை ஊதப் பயின்றவர், அந்த இசையைத் தரவல்ல துளை களையே அமைத்துக்கொள்வதும் பொருந்தும். மிக்க துளைகளை அமைத்து அவைகளை மூடவும் திறக்கவும் தடுமாறுவதைவிடத் தாம் பயின்ற இசையைத் தரும் துளைகளையே அமைத்துக் கொள்ளுதலும் இயற்கையே. இசை வல்லோர் தம்தம் ஆற்றலுக்கேற்பக் குழல் அமைத்துக்கொள்வதும், நரம்புகளை மிகுத்துக்கொள் வதும் இக்காலத்தும் காணப்படுகின்றன.

ஐந்திசைப் பண்களை முதல் முதல் கையாண்ட பிறநாடுகளிலும் ஏழு சுரங்களிலிருந்தே ஐந்து சுரங்கள் தெரிந்தெடுக்கப்பட்டன என வரலாறு காட்டுகின்றது. பழமைச் சான்றுகள் பல கொண்ட சீனர்தம் ஐந்திசை முறையிலும் ஆராய்ச்சிக்கெட்டிய வரையில் ஏழு சுரங் களும் இருந்தனவாகவே காணப்படுகின்றன. இசை யைப்பற்றிக் கூறும் மிகப் பழைய நூல் கி. மு. 522

ஆம் ஆண்டின் நூலெனக் கருதும் 'இட்சோ சவான்'* (Tso Chavan) என்னும் சீன நூல் ஏழு சுரங்களும் இசையில் இருந்தன எனவே கூறுகின்றது என்பர். மிகப் பழைய காலத்தில் கிரேக்கர் நாட்டிலும் பெண்டா டோன் (Penta Tone) என, ஐந்திசை தரும் ஐந்து நரம்புகள் கொண்ட யாழ்கள் (Harps) இருந்தன வென்றும், ஆனால், இவற்றிற்கு முந்திய ஓமர் (Homer) காவியம் ஏழு நரம்புகள் கொண்ட யாழைக் குறிப்பிடுகின்றது எனவும் இசை வரலாறு காட்டு கின்றது.†

இளங்கோவடிகள் ஆய்ச்சியர் குரவையுள் ஏழு நரம்புகள் நிற்கும் முறையில் ஐந்திசைப்பண் எழு வதையே உணர்த்தினர். எழுவர் இளமங்கையரை ஏழு இசை நரம்புகள் நிற்கும் தொன்றுபடு முறையில் நிறுத்தி, அம்முறையிலிருந்து கிளை முறைப்படி ஐந்து சுரங்கள் ஒலித்து முல்லைத் தீம்பாணி யாவதையே அடிகள் விளக்கினர் என முன்பே ஆராய்ந்தோம். ஆராய்ச்சிக்கு எட்டிய காலத்திலிருந்து தமிழ் நாட்டில் மட்டுமன்றிப் பழைய பிற நாடுகளிலும் ஏழு சுரங்கள் வழக்கத்திருந்தன. ஆனால், அவற்றுள் ஐந்து சுரங் களைக் கிளைமுறைப்படி பொறுக்கி, முதல் முதல் கணக்கு முறை கொண்ட இசை அமைப்பை ஏற்படுத்தினர் என்பது தெரிகின்றது.

* "At the date 522 (B. C.) the Tso Chavan relates a conversation between prince Chi and Yen Tseu who enumerates the five degrees the 6 Lyu and 7 sounds. The Cheyin Kyein explains the 7 degrees which they call the Lyu" quoted by Allain Danielou in his book 'Introduction to the study of musical scales.'

† "But all these accounts are irreconcilable with Homer's hymn to Mercury where the Chelys or Testudo the invention of which he ascribes to this God, is said to have had seven strings."—General History of Music by Dr. Burney. P. 318,

தோன்றுபடு முறையும் சோதிடத் தொடர்பும்

ஆய்ச்சியர் குரவையில் இளங்கோவடிகள் குறிப்பிடும் தொன்றுபடு முறை ஏழு சுரங்களில் ஐந்து கிளை நரம்புகளைத் தெரிந்தெடுப்பதோடு நிற்பதன்று. இந்த ஏழு சுரங்களையும் பன்னிரண்டு பிரிவுகளாக்கியதும் தொன்றுபடுமுறை எனக் காட்டுவர் உரையாசிரியர்.

> "தொன்றுபடு முறையால் நிறுத்தி
> இடைமுது மகளிவர்க்குப்
> படைத்துக்கோட் பெயரிடுவாள்
> குடமுதல் இடமுறை யாக்குரல் துத்தம்
> கைக்கிளை உழைஇளி விளரி தாரமென
> விரிதரு பூங்குழல் வேண்டிய பெயரே."

என்பது தொன்றுபடு முறையைக் குறித்த இளங்கோவடிகள் பாட்டு. இதில் குட முதல் இடமுறையாகக் குரல் முதல் ஏழு நரம்புகளையும் நிறுத்தினுள் என்னும் குறிப்புத் தவிர, அடிகள் தொன்றுபடு முறையை விரித்துக் கூறினர் இலர். உரையாசிரியர்களோ, இத் தொன்றுபடு முறையைச் சோதிட முறைப்படி விளக்கினர். கோள்கள் செல்லும் ஒரு வட்டத்தைப் பன்னிரண்டு கூறுகளாக்கி, அக்கூறுகளுள் ஏழு நரம்புகள் நிற்கும் முறையை விளக்கினர். அவர்கள் காட்டும் முறையை உணர்த்துவனவாக, இரண்டு பழைய பாடல்களை இரு உரையாசிரியர்களும் மேற்கோளாகக் காட்டினர். அவற்றுள் ஒன்று:

> "குரல்துலை வில்துத்தம் கைக்கிளையே கும்பம்
> பரிய உழைமீனம் பாவாய்—அரிதாரம்
> கொல்ஏறு இளி,விளரி கற்கடகம், கோப்பமைந்த
> தொல்ஏழிசைநரம்பிற் காம்."

என்பது. இப்பாட்டு எக்காலத்தது, எந்நூலிருந்து எடுக்கப்பட்டது எனக் காண வழியைக் காணேம். அடிகள் காலத்தில் இருந்த இசை நூல்கள் எல்லாம் உரையாசிரியர் காலத்தில் இலவாயின. உரையாசிரியர்

குறிப்பிடும் சில இசை நூல்களும் இக்காலத்தே இல வாயின. மேற்கோள் காட்டிய பாடல்கள் பழையன. அடிகள் குறிப்பிடும் இசை முறையை விளக்கத்தக்கன என உரையாசிரியர்கள் கொண்டவாறே நாமும் கொள் வதைத் தவிர, வேறுவழி ஒன்றும் இல்லை. இப்பழைய பாட்டு 'கோப்பமைந்த தோல் ஏழிசை நரம்புக்காம்' எனக் குறிப்படுவது தொன்றுபடு முறையை விளக்குவ தாகவே அமைகின்றது.

உரையாசிரியர் உணர்த்தும் சோதிட முறைப்படி அமைத்த பிரிவுகளையும், அவற்றுள் இசை முறை பொருந்துமாற்றையும் கண்டு மேலே செல்வோம். சோதிடமுறைப்படி ஞாயிறு பூமியைச் சுற்றி வரும் வட்டத்தைக் (இதை இக்காலத்தே பூமி ஞாயிற்றைச் சுற்றும் நீள் வட்டம் என்பர்) கோள்களின் வான நிலை யின்படி பன்னிரண்டு கூறுகளாகப் பிரித்தனர். அவற் றுள் எழு பெருங்கோள்களுக்கும் வான் இயலுக்குப் பொருந்த இடம் அளித்தனர். இராகு கேதுக்கள் தனிக்கோள்களாகக்கருதப்பட்டில; ஆதலின், அவற்றை நீக்கிய ஏழு கோள்களுமே அப்பன்னிரண்டு பிரிவு களில் இடம் பெற்றன. அவற்றிற்கு வட்டத்தில் அளித்த இடங்கள், இராசி அல்லது வீடு எனவும் பெயர் பெறும். ஞாயிறும் திங்களும் தனித்தனி ஒவ் வொரு வீடாக, இரண்டு வீடுகளைப் பெற்றன. ஏனைய ஐந்து கோள்களும், ஒவ்வொன்றிற்கு இரண்டு வீடு களாக, எஞ்சிய பத்து வீடுகளையும் பெற்றன.

இசையின் வட்டமும் 12 பிரிவுகளாகவே அமைந் திருந்தது. இசையின் செலவை வட்டமாகச் செல்வ தாகவே தமிழர் கொண்டனர். ஒலி அலைகள் வட்டமா கச் செல்வதாகவே இக்கால விஞ்ஞான உலகமும் கொள்கின்றது. இவ்வட்டத்தைப் பன்னிரண்டு கூறுக ளாக்கினர். அப்பன்னிரண்டு பிரிவுகளில் ஏழு சுரங்களை அமைத்தனர். இவ்வாறு அமைத்தது, வான் இயல் கோள் நிலைகளைக் குறிக்கும் பன்னிரண்டு பிரிவுகளை

ஒப்பது எனக் கண்டனர்; சோதிட முறையைக் கொண்டு இவற்றை விளக்குவது எளிதெனக் கொண்டனர் போலும்! அவ்வாறே அமைத்துக் காட்டுகின்றன, உரையாசிரியர்களின் உரைகளும் அவர் காட்டும் மேற்கோள் பாடல்களும். குரலும் இளியும் பிரிவு ஏற்காதவை. அவை, திங்களும் ஞாயிறும்போல—ஒவ்வொன்றிற்கும் ஒவ்வொரு பிரிவாக—இரண்டு பிரிவுகளைப் பெற்றன. எஞ்சிய ஐந்து சுரங்களும் எஞ்சிய ஐந்து கோள்களைப்போல—ஒவ்வொன்றிற்கும் இரண்டு பிரிவுகள் வீதம்—பத்துப் பிரிவுகளைப் பெற்றன. இளங்கோவடிகள் காலத்தே சோதிடம் மக்கள் வாழ்வோடு இணைபட்டிருந்ததை அடிகளின் காவியமே காட்டும். வடிவக் கணிதமுறை மிகவும் பழக்கத்தில் இல்லாத அக்காலத்தே சோதிடமுறையைக்கொண்டு இசைமுறைக்கு விளக்கம் தருவது மக்களுக்கு எளிதே விளங்குவதாக அமைந்தது போலும்! இசையின் ஏற்றத்திற்கும், மதிப்பிற்கும் இச்சோதிடத் தொடர்பு ஆக்கமும் அளித்தது போலும்!

மேற்கோள் பாடல்கள் இத்தொடர்பை விளக்குவதோடு அடிகளின் பாட்டே இத்தொடர்பை விளக்குவதாகவும் அமைந்துள்ளது. "குடமுதல் இடமுறையாகக் குரல் துத்தம்.......பெயரே'' என்னும் அடிகளை நினைவுகூர்க.

இங்குக் குடமுதல் என்பதற்கு கும்ப முதல் எனப் பொருள் கொள்ள இடமுண்டு. குடம் என்பது கும்பம் எனப் பொருள் தந்து, இராசி வட்டத்தில் பத்தாவது வீடாகிய கும்ப வீட்டை உணர்த்தும். இச்சொல் இப்பொருளில் சோதிட நூல்களில் பெரும்பாலும் வழங்குகின்றது. இவ்வாறு பொருள் கொள்வது நேர்ப்பொருளாக அமைந்தும், இப்பொருள் கொண்டார் அல்லர் உரையாசிரியர்கள். அவர்கள் இருவரும் குடமுதல் என்பதற்கு மேற்றிசை முதல் என்றே பொருள் கூறினர். மேற்றிசை எனக் கொள்வதில் பொருள்

சிறப்பு ஒன்றும் புலப்படவில்லை. மேற்றிசை முதலாக அம்மகளிரை நிறுத்தியதிலும் சிறப்பொன்றும் காண்பதற்கில்லை.

அடியார்க்கு நல்லார் கணிதமுறை வல்லவர் என்பதை அவர் உரை காட்டும். அவர் கணிதமுறையை அறிந்திருந்தும், சோதிட முறைப்படி விளக்கம் தருவதே அவர் கருத்தாக இருந்தும், 'குடமுதல்' என்பதற்கு ஏன் சோதிட உரை கூறினர் இலர் என்பது விளங்கவில்லை. ஒருகால், இசை, கும்பத்தில் தொடங்குதல் மரபன்று என அவ்வாறு உரைகொள்ளாதிருந்தார் போலும்! கும்பம் சனி வீடு ஆதலின், அங்கு இசை தொடங்குதல் நன்றன்று எனக் கருதியிருத்தலும் கூடும். அரும்பத உரையாசிரியர் காட்டிய இரண்டு செய்யுள்களும் குரல் துலாத்தில் தொடங்குவதையே குறிக்கின்றன. அவ்விரு செய்யுள்களோடு அடியார்க்கு நல்லார் கீழ் வரும் செய்யுளையும் மேற்கோளாகக் காட்டுகின்றார்.

"ஏத்தும் இடபம், அலவ னுடன்சீயம்
கோல்தனுக் கும்பமொடு மீனமிவை—பார்த்துக்
குரல்முதல் தாரம் இறுவாய்க் கிடந்த
நிரலேழும் செம்பாலை நேர்."

இப்பாட்டுக் குரல் இடபத்தில் நிற்பதைக் காட்டுகின்றது. இசை இடபத்தில் தொடங்குவதை இது குறிக்கும். இப்பாட்டை நாட்டார் தம் உரையில் எடுத்துக்காட்டி இடபத்தில் குரல் நிற்பது ஒரு முறை, துலாத்தில் குரல் நிற்பது மற்றொரு முறை எனவும் காட்டுகிறார். குரலும் துலையும் இசைக்கு ஏற்ற சுக்கிரன் வீடு எனினும் எல்லா இசைகளும் இவ்விரண்டே வீடுகளில் தோன்றவேண்டுமென்பது தக்கதாகக் கருதப்படுவதென்று இங்குக் காட்டிய பாட்டு "நிரலேழும், செம்பாலை, நேர்." எனக் கூறுவதையும் கருதல் வேண்டும். செம்பாலைக்கென்றே ஒரு முறையை இப்பாட்டுக் குறிப்பிடும்போது, ஒவ்வொரு பாலைக்கும்

ஒவ்வொரு முறை இருந்ததையும் இப்பாட்டே உணர்த்தும். சோதிட முறைப்படி எல்லாக் கோள்களும் ஒரே தன்மை உடையன அல்ல; அவற்றின் வீடுகளும் வேறுவேறு இயல்பின இசைகளும் ஒரே தன்மை வாய்ந்தவை அல்ல. அவை வேறுவேறு உணர்ச்சியைத் தரவல்லவை. கோள்களின் தன்மைக்கேற்ப அவைபெற்ற இடத்தின் தன்மைக்கேற்ப அவற்றிற்கேற்ற இசையே அவ்விடத்தில் தோன்றும் என்பதே பொருந்தும். இசையால் பெறும் பயனைக் கருதியும் இசைகளை எழுப்பும் இடங்கள் மாறுதலும் பெறும்.

குடம் சனி வீடாக அமைவது, குரல் அவ்வீட்டில் நிற்பதற்கும், இசை அங்குத் தொடங்குவதற்கும், தடை ஆகும் எனத் தோன்றவில்லை. இங்கு எழுந்த முல்லைத் தீம்பாணி துன்பத்தைப்போக்க எழுந்த பாட்டு. துன்பம் தருதீக்கோள் சனி. அவன் தீமை செய்யாதிருக்க, அல்லது அவன் கொடுமையைத் தணிக்க அவன் வீட்டில் நின்று இசை மலர்தூவி வழிபட்டனர்; அல்லது கடவுளைப்பாடிய தீம்சுவை உணவை (நைவேத்தியத்தை) அங்கு வைத்து வழிபட்டனர் என்பதும் பொருந்தும் இளங்கோவடிகள் காலத்தில் சோதிடம் மக்கள் வாழ்க்கையோடு கலந்திருந்தது என்பதை முன்பே கண்டோம். துன்பமும் துயரும் வந்தெய்துங்கால் சனிக்கு வழிபாடியற்றல் தமிழ் மக்களிடையே இன்றும் காணப்படுவதை இங்குக் கருதுதல் தகும்.

இளங்கோவடிகள் கூறிய சிறு குறிப்பே சோதிடத் தொடர்பை உணர்த்தும் எனக்கொள்ளினும், உரையாசிரியர் கூறியவையே சோதிடத் தொடர்பை உணர்த்தப் போதியன எனக் கொள்ளினும், அடிகள் கூறிய தோன்றுபடுமுறை என்பது ஐந்து கிளைகளைத் தரும் ஏழு சுரங்கள் பன்னிரண்டு பிரிவுகளில் நிற்கும் முறை என்பது தெரிகின்றது. இப்பிரிவுகளை ஒரு வட்டத்தில் அமைத்து உணர்த்தச் சோதிடம் கையாளப்பட்டது என்பதும் ஏற்படுகின்றது. இவ்வாறு

சோதிடத் தொடர்பு கொண்டது தமிழ் இசை மட்டு மன்று; தொல்முது மக்கள் சீனர்தம் இசையும் ஆகும். கிரேக்கர்களுள் 'டாலமி' என்னும் வான்இயல் அறிஞர் இசைக்கும் கோள் நிலைகளுக்கும் உள்ள தொடர்பைப் பற்றி நூல் எழுதினர் எனப் பண்டை இசை வரலாறு காட்டும். ஆனால், கிரேக்கர், அவர் காட்டிய முறையை மேற்கொண்டதாகச் சான்றுகள் இல.

இவ்வாறு காணும் சோதிடத் தொடர்பு ஒரு வகைத் தொன்மையை உணர்த்துவதாகும். இச்சோதி டத் தொடர்பு, வடமொழி இசை நூல்களில் காணப்பட வில்லை என்பர். தொல்முது மக்களாகிய சீனர் இசை முறையில் சோதிடம் புகுந்திருந்ததும், தமிழர் இசை முறையில் இஃது இடம் பெற்றதும், பழங்காலத்தே தொல்குடி மக்கள் வாழ்ந்த இரு பெரு நாடுகளுக்கும் தொடர்பு இருந்தது என்பதைக் காட்டும் போலும்!

எழுத்தொலி முறையே இசை ஒலி முறை.

ஏழு சுரங்களைப் பன்னிரு பிரிவுகளாக்கியதை விளக்கச் சோதிட முறையேயன்றி வேறு வழியும் உண்டு. இசைக்கும் சோதிடத்திற்கும் ஏற்பட்ட தொடர் பிற்கு முற்பட்டது இளங்கோவடிகள் குறிப்பிடும் 'தொன்றுபடு முறை.' முல்லை நிலத்தில் முதல்முதல் தோன்றிய தமிழ் மக்கள் பண்பாட்டோடு தோன்றியது இசை என முதற்பிரிவிற் கண்டோம். அவ்வாறு தோன்றிய இசை அவர் மொழியுடன் ஒப்ப வளர்ந்து, அவர் மொழி ஆக்கம் பெற்றது போன்றே அவ்விசை யும் ஆக்கம் பெற்றதென, தமிழ் எழுத்தொலிகளுக்கும் இசை ஒலிகளுக்கும் உள்ள தொடர்பு காட்டும். தமிழ் மொழியின் உயிர் ஒலிகளைப் பன்னிரண்டு பிரிவுக ளாக்கிப் பன்னிரண்டு எழுத்துக்களாகக் கொண்டனர் தொல் முது தமிழர். அவற்றைப் போலவே இசை ஒலியையும் பன்னிரண்டு பிரிவுகளாகக் கொண்டனர். எண்ணளவில் மட்டும் இவ்வொப்புமை நிற்பதன்று.

இது ஆழ்ந்து சென்று எழுத்தொலி இயல்புகளையும் இசை ஒலி இயல்புகளையும் தழுவுகின்றது. பன்னிரண்டு உயிர் எழுத்துக்களுள் ஐயும் ஔவும் நெடிலாகவே ஒலிப்பன ; ஏனைய உயிர் எழுத்துக்களின் இயல்புக்கு மாறுகொளக் குறில் நெடில் எனும் பிரிவற்றவை. இவற்றைப்போன்றே குரலும் இளியும் பிரிவற்றவை களாக இசையில் கருதப்பட்டன. ஐயும், ஔவும் நீங்கிய எனைய ஐந்து நெடில் எழுத்துக்களும் குறில் நெடில் என இரு பிரிவுகளை ஏற்கும். அவ்வாறே குரலும் இளியும் நீங்கிய ஐந்து சுரங்களுள் ஒவ்வொன்றும் நிறை ஒலி, குறை ஒலி (சுத்தம், ப்ரதி, Flat, Sharp) என இரண்டு பிரிவுகளை ஏற்கின்றது. இசை ஒலிக்கும் எழுத்தொலிக்கும் இவ்வாறு காணும் ஒப்புமை, ஏதோ, தற்செயலாக நேர்ந்தது எனக் கொள்ள இடமின்றி, ஒன்றன் கூறு மற்றொன்றன் கூற்றோடு ஒப்ப அமை வதை, ஒன்றன் இயல்பு மற்றொன்றன் இயல்போடு ஒப்ப அமைவதைக் காண்க.

இசை ஒலிக்கும் எழுத்தொலிக்கும் உள்ள தொடர் பைத் தொல்காப்பியமும் சுட்டிக் காட்டுகின்றது.

> *"அளபிறந் துயிர்த்தலும் ஒற்றிசை நீடலும்*
> *உளவென மொழிப இசையொடு சிவணிய*
> *நரம்பின் மறைய என்மனார் புலவர்."*
>
> —*தொல். எழுத்து, 33*

எழுத்தொலிக்கும் இசை ஒலிக்கும் தொடர்பில்லையேல், எழுத்திலக்கணம் இசை ஒலியை இங்குச் சுட்டிக் காட்டக் காரணம் இல்லை; தாம் கூறிய அளவிற்கு மேற்பட்டு எழுத்தொலிகள் இசையில் ஒலிப்பன எனத் தொல்காப்பியர் கூறுவதற்கும் காரணமில்லை.

அரங்கேற்று காதையில், "ஆடல் பாடல் இசையே தமிழே" (45) என்னும் அடியிற்காணும் இசையை விளக்கப்புகுந்த உரையாசிரியர், அரும்பத உரையாசி ரியரும் அடியார்க்கு நல்லாரும், இங்கு இசை என்பது

ஆதியிசை என்பதை விளக்கி, இதற்கு மேற்கோளாக ஒரு பழம்பாடலின் பகுதியைக் காட்டி உள்ளனர். அதைக் கீழே காண்க :

> " உயிர்உயிர் மெய்யள வுரைத்தவைம் பாலினும்
> உடல்தமிழ் இயல்இசை யேழுடன் பகுத்து......
> ... ., தொண்டு மீண்ட பன்னீ ராயிரங்,
> கொண்டனர் இயற்றல் கொளேவல்லோர் கடனே."

இப்பாட்டை முற்றிலும் எடுத்துக்காட்டாது, சில அடிகளையே எடுத்துக்காட்டினர். உரையாசிரியர் காலத்தே இப்பாட்டு இசை அறிஞர்களுக்குத் தெரிந்திருந்த பாட்டுப் போலும்! இப்பாட்டு எந்த நூலிலிருந்து எடுக்கப்பட்டது என்பதைக் காண வழியில்லை. அவர் காட்டிய சில அடிகளிலிருந்தே தமிழ் இசையின் ஆக்கத்திற்குப் பழைய காலத்தே தமிழ் எழுத்தொலிகளே அடிப்படையாக அமைந்தன என்பது தெரிகின்றது.

> " ஆ ஈ ஊ ஏ ஐ ஓ ஔ எனும்
> இவ்வேழ் எழுத்தும் ஏழிசைக் குரிய."

என்பது திவாகரம். இவ்வேழு எழுத்தும் ஏழு சுரங்களாய் அமைந்தன. ச ரி க ம ப த நி என்னும் எழுத்துக்கள் புகுமுன் இவ்வேழ் எழுத்துக்களே சுரங்களை உணர்த்தின. இவற்றைக் கொண்டே சுரங்கள் பாடப்பெற்றன. ஏழு நெடில்களைப் போல இசையில் ஏழு சுரங்கள் தோன்றியதையும் அவை பன்னிரு உயிர் ஒலிகளைப் போலப் பன்னிரண்டு இசைப்பிரிவுகளில் இடம் பெற்றதையும் காண்க. இதுவே தமிழ் இசை அமைப்பின் தொன்மை முறை. இதுவே அடிகள் உணர்த்திய 'தொன்றுபடு முறை' (Primordial Scale) ஆமாற்றையும் காண்க.

இவ்வாறு எழுத்தொலிக்கும் இசை ஒலிக்கும் உள்ள தொடர்பைக் காண விஞ்ஞான உலகம், இப்போது தொடங்குகிறது. கி. பி. 1953–ஆம் ஆண்டில்,

'ஆந்தன் எக்ரன்சுவீக்' (Anton Ehrenzweig) எனப் பெயரிய மேல்நாட்டு அறிஞர், தாம் எழுதிய 'கலையியல் பொருந்திய காட்சி உணர்வும் செவி உணர்வும் தரும் மனவுணர்வின் பிரிவுகள்' (Phycho Analysis of Artistic vision and hearing) என்னும் நூலில் இத் தொடர்பைக் குறிப்பிடுகிறார். "பண்டைப் பேச்சொலியின் இரு பிரிவுகளே எழுத்தொலியும் இசை ஒலியும் ஆவன. அவற்றுள் ஒன்று, ஒலி அலை அளவைப் பெருக்கிக் கால அளவோடு (தாளத்தோடு) இணைந்து இசையாயிற்று; மற்றொன்று, கருத்துணர்த்தும் அளவுக்கு, குரல் நிறம் பெற்று, உயிர்மெய்யாகி எழுத்தொலியானது" எனப் பொருள்படும்படி அவர் ஆங்கிலத்தில் எழுதியதை அடிக்குறிப்பிற் காண்க.*

பூனா நகரத்தின் தெக்கணக் கல்லூரி ஆய்வு நிலையத்தில் (Deccan College Research Institute) பேச்சுமொழிக்கும் இசைக்கும் உள்ள தொடர்பை ஆராய்ந்த டாக்டர் சைதன்யதேவா என்பவர், இவ்விரு வகை ஒலிகளுள்ளும் பதிந்துகிடக்கும் ஒப்புமையைக்கண்டார். அவற்றைத் தாம் எழுதிய 'திராவிடக் குழுவின் பேச்சு —இசைகளின் மனஉணர்வுப் பௌதிகமுறை' (Psycho physics of speech-melody in Dravidian) என்னும் ஆய்வுக் கட்டுரையில் விளக்கியுள்ளார். இக்கட்டுரை

* In this connection we draw attention to the following pregnant statement of Anton Ehrenzweig. "It is not un reasonable to speculate that speech and music have descended from a common origin in a primitive language which was neither speaking nor singing but something of both. Later this primeval language would have split into different branches; Music would have retained the articulation mainly by pitch (Scale) and intonation (Rhythm) while the language chose the articulation mainly by tone colour (Vowels and consonants)" pp. 161, 64. —Quoted in 'Studies in Indian Musical Scales-I. A Vedic chant' Bulletin of the Deccan College Research Institute. vol. 18. p. 193.

இன்னும் வெளியிடப்படவில்லை என்னும் குறிப்புக்களை அக்கல்லூரி வெளியீடு ஆங்கிலத்தில் உணர்த்துவதை அடிக்குறிப்பிற் காண்க.*

இந்த அரிய பௌதிக உண்மையைக் காணும் நுண்ணறிவை, ஆராய்ச்சிக்கெட்டா அப்பழங்காலத்தே தமிழ் மக்கள் எவ்வாறு பெற்றனர்! அவர்தம் பழைய பண்பாடு தரும் வியப்புக்களுள் இதுவும் ஒன்று. முல்லைக்கு முதன்மையளித்த மூதறிவு, இசையைப் பண்பாட்டிற்கு அடிப்படையாகக் கருப்பொருள்களில் ஒன்றெனக் கொண்ட மூதறிவு, இவ்வுண்மையையும் கண்டது போலும்!

தமிழ் எழுத்து முறையும் ஒலி நுண்ணுணர்வு கொண்டே அமைக்கப் பெற்றது என இக்கால விஞ்ஞான உலகம் காண்கின்றது. 'லாக்' (W. N. Loche) என்பவரும், எப்பனர் (R. M. S. Heffner) என்பவரும், உயிர் எழுத்தொலிகளின் அளவை விஞ்ஞான முறைப்படி ஆராய்ந்தனர். அவர் கண்ட முடிபு, தமிழ் ஒலி முறைக்கு, 'மயங்கா மரபின் எழுத்து முறை'க்கு முற்றிலும் ஒப்ப அமைந்ததாயிற்று. இவ்வொப்புமையைக்கண்ட டாக்டர் C. R. சங்கரன், 'இவ்வாய்வாளர் முடிபு தொல்காப்பியர் எழுத்து முறையுடன் வியத்தகு முறையில் ஒப்புமை கொள்கின்றது. இது தொல்காப்பியர்தம் அரிய நுண்ணுணர்வை வெளிப்படுத்து

* "It is necessary to stress the fundamental and primitive identity of speech with music. This basic identity is marked in all our investigations from diverse points of view (Cf. the unpublished Ph. D. thesis of B. Chaitanya Deva on the phycophysics of speech-melody in Dravidian) like the octave relationship; for instance, where considerations revealed by wave form analysis of speech point toward the deep sometimes hidden (as it were) identity of speech with music."

—Footnote on page 193, Ibid.

வது' என ஆங்கிலத்தில் எழுதியதை அடிக்குறிப்பிற் காண்க.*

தோல்காப்பியர் அல்லர், தமிழ் எழுத்து முறையை அமைத்தவர். இவ்வியத்தகு எழுத்து முறையைக் கண்டவர் தொல் முது தமிழர். தொல்காப்பியருக்குப் பல நூறு ஆண்டுகளுக்கு முன்பு தோன்றி, பண்பட்டு, இலக்கிய இலக்கணங்களில் அமைவு பெற்று வளர்ந்திருந்தது தமிழ் எழுத்து முறை. தொல்காப்பியர், அவர்காலத்தே இதை ஆராய்ந்தார்; 'வழக்கும் செய்யுளும் ஆயிரு முதலின்' ஆராய்ந்தார். முந்து நூல்களைக் கண்டார்; இவற்றை முறைப்படுத்தினர்; புலம் (இலக்கணம்) தொகுத்தார். ஆதலின், தொல்காப்பியர் தொகுப்பாசிரியர் ஆவர். 'மயங்கா மரபின் எழுத்து முறை' எனத் தொல்காப்பியர் பாண்டியன் பனுவல் அவையத்தில் எடுத்துக் காட்டினர்; மயங்கா மரபின் எழுத்து முறையின் புகழை நிறுவினர்; அதை நிலை நாட்டினர்† எனத் தொல்காப்பியத்தின் பாயிரமே கூறுகின்றது.

இம்மயங்கா மரபின் எழுத்து முறையையே இன்று விஞ்ஞான உலகம் வியக்கின்றது; மயங்கா மரபின் எழுத்து முறை என்பதை உறுதி செய்கின்றது. இத்தகு ஒலி நுண்ணுணர்வு வாய்ந்த மக்களுக்கு அவர் எழுத்தொலி முறையை ஒட்டியே மயங்கா மரபின் இசை ஒலி அமைத்தலும் எளிதாயிற்றுப் போலும் !

இவ்வாறு இசை ஒலியைப் பன்னிரு பிரிவுகளாக்கியதே தொன்றுபடு முறை எனப்படும் இப்பழைய

* "It is significant to find a striking agreement in this between Tholkappiar and the empirical findings of modern investigator revealing thereby Tholkappiar's very rare insight."
—'Phonemics of Old Tamil' by Dr. C R. Sankaran. Page 12,

† இவற்றின் விரிவை 'முதற்குறள் உவமை' இரண்டாம் பிரிவு இலக்கணத்திறன் என்பதனுள் காண்க.

பிரிவுகளை அல்லன் தானியல் என்ற இசை அறிஞர் Primordial Divisions தொல்முது பிரிவு (பிரிவு முறை) என்பர். தொன்றுபடு முறை என்பதற்கு நேர் ஆங்கிலச் சொல்லாக இது (Primordial Division) அமைகின்றது. இப்பன்னிரு பிரிவுகள், பண்பட்ட தொல் குடி மக்கள் வாழும் நாடுகளில் எல்லாம் காணப்படுவன. ஆனால், எந்நாட்டிலும், எந்த மொழியிலும், இசை ஒலி அமைப்பிற்கும் எழுத்தொலி அமைப்பிற்கும் இத்தகு ஒப்புமை காணப்படவில்லை. இப்பழைய பன்னிரண்டு பிரிவுகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு, அதினின்றும் எழுந்தன, முல்லைத்தீம்பாணியும் அதன் இசையும்.

வடமொழி நூல்களும் இப்பன்னிரு பிரிவுகளை ஏற்பன. ஆனால், இப்பன்னிரு பிரிவுகளையே இசை அமைப்பிற்கு அவை அடிப்படையாகக் கொண்டில என்பர். இந்நூல்களில் பயில்வன 22 பிரிவுகள் அல்லது 22 சுருதிகள் எனப்படும். வடமொழி இசை நூல்களில் மிகத் தொன்மை வாய்ந்தது பரதமுனியின் நாட்டிய நூல். இவர் நூல் 22 சுருதிகளையே கொண்டு இசை முறை அமைப்பது.

---

3. இசையின் வளர்ச்சியும் ஏழ்பெரும் பாலையும்

ஐந்து கிளைகளைக் கண்ட பின்னர், ஏழுகிளைகளைக் காண்பது எளிதே ஆவது. ஐந்தின் வளர்ச்சியே ஏழு ஆகும். சீனர் முறையைப் போல ஓர் இசை அமைப்பில் ஐந்து கிளைக்கு மேல் கொள்ளுதல் கூடாது என்ற கட்டுப்பாடு இருந்திருந்தால், இசை வளராது ஐந்திசைப் பண்களோடு நின்றிருக்கும். அக்கட்டுப்பாடு தமிழ் இசையில் இல்லை. ஏழு இசைகளைக் கொண்ட இசை அமைப்புக்கள் தோன்றின. ஏழு சுரங்களை, முன்னர் 12 பிரிவுகளாக்கியதோடு நில்லாது, இவற்றை இன்னும் நுண்ணிய பிரிவுகளாக்கினர். தொன்றுபடு பன்னிரு பிரிவுகள், 22 பிரிவுகளாயின.* இவற்றின் விரிவைப் பின்னர்க் காண்போம். 22 பிரிவுகளையும் ஏழு கிளைகளையும் கொண்ட இசை அமைப்புக்களை ஏழ் பெரும்பாலைகள்† என்பர். இவை ஏழ்பெரும்பண்கள் (சம்பூர்ண இராகங்கள்) எனவும் பெயர் பெறும். முன்பே ஐந்திசைச் சிறு பண்களை அதிகப்படுத்தச் செவ்வழி கண்டவர்களுக்குப் பாலை இசைகளைப் பெருக்குதல் எளிதாயிற்றுப் போலும்! இப்பாலை இசைகளும் தமிழ் நாட்டில் இயற்கையாக எழுந்த இசைமுறைகள் எனச் சிலப்பதிகாரமே சான்று பகர்கின்றது.

மூவகை இசை முறை

நடுகற்காதையில் எழுபெரும்பாலைகளில் ஒன்றை இளங்கோவடிகள் விளக்குதல் நேர்கின்றது. இப்பாலை

---

* தொன்றுபடு 12 பிரிவுகள் 24 பிரிவுகள் ஆயின என்பாரும் உளர்.

† ஏழ் பெரும்பாலைகளின் அலகு முறையைச் சிலப்பதிகாரத் திசை நுணுக்க விளக்கம் என்னும் நூலில் காண்க.

இசைகள் இயற்கையாக எழுந்த இசைகள் என்பது தோன்ற, அங்கு அவர் கூறியதைக் கீழே காண்க.

> *"குரல்குர லாக வருமுறைப் பாலையில்*
> *துத்தம் குரலாத் தொன்முறை இயற்கையின்*
> *அம்திம் குறிஞ்சி."* (33—35.)

இங்கு அடிகள் குறிப்பிடுவது, பாலை இசை என்பதும், அதைத் தொன்முறை இயற்கையின் வந்தது என அவர் சுட்டுவதும் வெளிப்படை.

இங்கு அடிகள் ஆண்ட 'தொன்முறை இயற்கை' என்ற சொற்களை ஆழ்ந்து கருதுதல் வேண்டும். இதன் தொன்மையை உணர்த்தத் தொன்முறை என்று கூறுவதே போதியதாகுமே, அவ்வாறிருந்தும் அதனுடன், இயற்கை என்னும் சொல்லையும் ஏன் சேர்த்தார் என்பதைக் கருதுக. இங்குக் குறிப்பிடுவது 22 சுருதிகள் கொண்ட பாலை இசை. 12 பிரிவுகள் கொண்ட இசையைத் தொன்று படுமுறை என்றார் அடிகள். 12 பிரிவுகளிலிருந்து இயற்கையாக எழுந்தது, தொன்று படுமுறையில் இயற்கையாக எழுந்தது, தொன்முறை இயற்கை. அடிகள் காலத்திலும் தமிழ் இசை பிறர் தர வந்தது என்ற வழக்கு இருந்தது போலும்! மிக அழுத்தமாக, திருத்தமாக, தொன்முறை என்பதோடு அமையாது, இயற்கை என்ற சொல்லையும் சேர்த்து, அடிகள், இவ்விசை இயல்பாக எழுந்த தன்மையைக் குறிப்பதைக் காண்க.

அடிகள் மற்றோர் இசை முறையையும் அவர் காப்பியத்தில் குறிப்பிடுகிறார். அது பிறர் தர வந்தது எனப் பொருள் படும்படி அமைந்துள்ளது.

> *"வம்புறு மரபிற் செம்பாலை யாயது"*
> *—அரங்கேற்று காதை, 81.*

என்பது அரங்கேற்று காதையில் காணப்படுவது. "வம்புறு மரபு" என்ற சொற்களைக் கருதுக. 'வம்புறு

மரபு' என்பது, புதுமை சேர்ந்த மரபு என்று பொருள் படும்.

இந்த வம்புறு மரபு என்பது உழைக்கிரமம், சட்ஜ மத்திமபாவத்திற்குப் பொருந்த எழுந்த இசைமுறை. உழைக்கிரமத்தை நான்கன் தொடர்பு முறை (cycle of fourths) என்பர். முன்பு நாம் கண்ட தொன்று படுமுறை, தொன்முறை இயற்கை என்னும் இரு முறைகளும் ஐந்தன் தொடர்பு முறை, (cycle of fifths) கிளைமுறை, ச. ப முறை ஆகும். உழை அல்லது மத்திமக் கிரமம் என்பது நான்காம் நான்காம் சுரமாகப் பொறுக்கி இணைக்கும் நட்புமுறை. தம் கிளை முறைக்குப் புறம்பானது என இதைத் தமிழர் ஏற்றார் அல்லர்; இதையும் ஒருவாறு மாற்றி ஐந்தன் தொடர்பு முறை யாகவே கொண்டனர். சட்ஜத்திலிருந்து எண்ணினால் மத்திமம் நான்காம் சுரம் ஆகும். இதைத் தலைகீழாக (Anti clockwise) எண்ணினால், அஃதாவது ச, நி, த, ப, ம என எண்ணினால், மத்திமம் ஐந்தாம் சுரமாகவே அமைகின்றது. ஆதலின், நேராக (clockwise) 4–ஆம் சுரம் என்பதை விட்டுவிட்டு, தலைகீழாக 5ஆம் சுரமாகக் கொண்டு, மத்திமக் கிரமத்தை மாற்றி, அந்த இசை முறையையும் தமிழ் முறையில் ஏற்றுக்கொண்டனர். இதற்குப் பொருந்த வலமுறைத் திரிபு, இடமுறைத் திரிபு எனக் குரல் திரிபு முறைகளையும் மாற்றிக் கொண்டனர். புதுமையை ஏற்கும் பழைய தமிழ் முறை இது. புதுமையை விலக்கினவர் அல்லர் தமிழர்; எப்புதுமையை ஏற்றாலும் அதைத் தமிழ்ப் பண்பாட்டு டன் பொருந்துமாறு மாற்றியே ஏற்றனர்; தங்கள் பண்பாட்டில் அமையாதவற்றைத் தங்களுடையது என்று கூறவும் கூசினர். ஆதலின், இதற்கு வம்புறு மரபு என்று பெயரிட்டனர். இவ்வாறு பெயரிட்டதிற் காணும்பெருந்தன்மையையும்பண்பாட்டையும்கருதுக.

இங்கு அடிகள் வம்புறுமுறை எனக் கூறாது, வம் புறு மரபு எனக் குறிப்பிடுவதையும் ஆழந்து கருதுதல்

தகும். மரபு என்பது தொன்றுதொட்டு வருவது. ஆதலின், இப்புதுமையும் அடிகள் காலத்தில் கலந்தது அன்று. அவர் காலத்திற்கு முன்பே, பழைய காலத்தே கலந்தது ஆதல் வேண்டும். மத்திமக் கிரமம் என்பது பரதமுனி உண்டாக்கியதன்று என்பர், ஆராய்ச்சியாளர். அவர் நூலை நுணுகி ஆராய்பவர், 'அவருக்கு முன்பிருந்த முறைகளையே அவர் தொகுத்தார்; அவர் புது இசைமுறை ஒன்றும் கண்டவர் அல்லர்' என்பர்.

இங்கு ஆராய்ந்தவற்றிலிருந்து அடிகள் காலத்தில் மூவகை இசை முறைகள் வழங்கி வந்தன எனத் தெள்ளத் தெளிய உணரலாம். அவற்றுள் ஒன்று தொன்றுபடு முறை. 12 பிரிவுகளையே கொண்ட முறை, தொன்றுபடு முறை (the primordial scale) ஆகும். இம்முறையைக் கையாண்டவர், தொல்குடி மக்கள் ஆகிய ஆயர் மகளிர். தொல்குடி மக்களிடையே இதை அடிகள் அமைத்துக் காட்டுவதன் நுட்பத்தைக் காண்க. தொல்குடி மக்கள் பழைமையை எளிதே விடுபவர் அல்லர்; பழைமையை விலக்கிப் புதுமையை எளிதே மேற்கொள்ளார். இப்பழைமையின் பற்றுத் தொல்குடி மக்களைப் பிணிப்பதை இன்றும் காணலாம். மற்றொரு முறை 22 பிரிவுகளைக் கொண்ட தொன்மை இயற்கை முறை (The ancient natural scale). இந்த இசையை ஆயர் மகளிரினும் பண்பாடு மிக்காரிடம் காண்கிறோம்.

"அகில்உண விரித்த அம்மென் கூந்தல்
முகில்நுழை மதியத்து...........
..
இருங்கனித் துவர்வாய் இளநிலா விரிப்பக்
கருங்கயல் பிறழும் காமர் செவ்வியில்
திருந்துஎயிறு அரும்பிய விருந்தின் மூரலும்
மாந்தளிர் மேனி மடவோர்..."

—நடுகற்காதை, *16 - 17, 23 - 25.*

இப்பாட்டிற் காணும் பண்பாடு மிக்க மகளிர் பயின்றது பண்பாடு மிக்க இசை, பாலை இசை.

புதுமையுட்புகுந்த பொதுமகளின் அரங்கேற்று காதையில் காண்பது, புதுமை புகுந்த இசை, வம்புறு மரபின் இசை (The new scale). இம்மூவகை இசையையும் அவர் அவர் பண்பாட்டிற்கேற்ப மூவகை இடங்களில் அமைத்துக் காட்டும் அடிகளின் திறனைக் காண்க.

ஐந்திசை யாழின், ஏழிசைப் பாலையின் வரன்முறை

வரன்முறை என்பது வருகின்ற முறை, வரல் முறை, வரல் ஆறு, (வரலாறு) வருகின்ற வழி (History) எனப் பொருள்படும். முறைப்படி வருவதே வரலாறு எனப்படும். ஐந்திசை ஏழிசைகளின் வரல் முறையைப் பற்றி அடிகளே வேனிற்காதையில் குறிப்பிடுவதைக் காண்போம்.

" குரல்வாய் இளிவாய் கேட்டன என்றியும்
வரன்முறை மருங்கின் ஐந்தினும் ஏழினும்,
... ...
மூவகை இயக்கமும் முறையுளி கழிப்பி "

—வேனிற்காதை, 35, 36, 42.

'வரன்முறை மருங்கின் ஐந்தினும் ஏழினும்' என்பதற்கு, அடியார்க் குநல்லார், 'முற்கூறிய வகையே ஐந்து நரம்பான முறைமையின் ஏழு நரம்பும் வாசித்தாள்' எனப் பொருள் கண்டார். ஐந்து நரம்பாகிய முறை காலத்தால் முந்தியது; 'ஏழு நரம்பாகிய முறை பிந்தியது. இதுவே அடிகள் குறிப்பிடும் வரன்முறை, வருகின்ற முறை, வந்த முறை. இங்கு வாசித்தது, வரன் முறை மருங்கில் என்றார் அடிகள். யாழ் வாசித்தலிலும், இசை பாடுதலிலும் பல முறைகள் உண்டு. இங்கு மாதவி, வரன்முறை மருங்கில் 'முறையுளி' வாசித்தாள். பாடுதுறை மருங்கில் பாடுதல் அல்லது வாசித்தல், மூவேழ் துறையின் முறையுளி நிகழ்த்தல் முதலியன வேறு வகைகள். மருங்கு என்பது, பக்கம் வடிவம் எனப் பொருள்படும். பக்கம்

என்னும் பொருளில் இக்காலத்தும் இச்சொல் வழங்குகிறது. வடிவு என்ற பொருளில். "பொன்னார் மருந்து போன்றணி மாக்கவின் கொண்டதே" (சீவக, 1195) என இச்சொல் ஆளப்பட்டது காணலாம். இந்த இரு பொருளும் இங்குப் பொருந்துகின்றன. ஆங்கிலப் பழக்கம் மிகுந்த இக்காலத்தே இதை ஆங்கிலத்தில் விளக்கினால் இதன் பொருண்மை நன்கு விளங்கும். வரன்முறை மருங்கின் என்றால், in the historical aspect அல்லது in the historical form எனப் பொருள்படும். வரன்முறை மருங்கில் முறைப்படி பாடுதலாவது, வரலாற்று முறைப்படி, முதலில் தோன்றிய ஐந்திசை முறைமையில் முதலில் வாசித்து, அதையே பின்னர்த் தோன்றிய ஏழிசை பொருந்தும்படி பின்னர் வாசித்தல் ஆகும். இம்முறையை வேனிற்காதையில் சுருங்கிய முறையில் குறிப்பிட்ட அடிகள், நடுகற் காதையில் இதை விரிவாக விளக்குவதைக் காணலாம்.

> "குரல்குர லாக வருமுறைப் பாலையிற்*
> றுத்தம் குரலாத்† தொன்முறை இயற்கையின்‡
> அம்தீம் குறிஞ்சி அகவன் மகளிரின்§
> மைந்தர்க் கோங்கிய வருவிருந்து அயர்ந்து"
>
> —நடுகற்காதை, 33, 36.

முன்பும் இவ்வடிகள் ஒருவாறு குறிப்பிடப்பட்டன, இவற்றின் பொருளைக் காண்போம்: "குரல் குரலாக வருகின்ற பாலை இசை முறையின்கண்* துத்தம் குரலாகத்† தொன்முறை இயற்கையால்‡ அம் தீம் குறிஞ்சியை அவகன் மகளிரால்§ மைந்தர்க்கு உயர்ந்த

---

* பாலையிற் (றுத்தம்) - பாலையில், பாலையின்கண், ஏழாம் வேற்றுமை இடப் பொருளில் வந்தது.

† குரலாத் (தொன்முறை)-குரலாக, வினையெச்சம், குரலாகப் (பாடி) என முடியும்.

‡ இயற்கையின்-இயற்கையால், மூன்றாம் வேற்றுமை கருவிப் பொருளில் வந்தது.

§ அகவன் மகளிரின் - பாடல் மகளிரால்

புதிய விருந்தாகச்* செய்து,'' என இவ்வடிகள் பொருள்படும்.

இங்குக் குறிஞ்சி என்பது பண்டை யாழ்களில் ஒன்ருகிய குறிஞ்சியாழை. குறிஞ்சியைப் பாலே இசை முறையில் துத்தம் குரலாகப் பாடி, புதிய விருந்தைச் செய்தார். குறிஞ்சி பழைய விருந்து; அதைப் பாலே இசையாக்கிப் புதிய விருந்தாகச் செய்தார். குறிஞ்சி பழைய இசை முறை; அதைப் புதிய பாலே இசை முறையில் பாடினுர் என்பது கருத்து. குறிஞ்சி இசை முறையும் பாலே இசை முறையும் ஒன்றல்ல; குறிஞ்சி இசை வேறு, பாலே இசை வேறு என்பவற்றை இங்குத் தெளிவாகக் காணலாம். அடிகள் இங்கு விளக்கிய பாடல் முறையே வரன்முறை மருங்கில் முறையுளி பாடுதல் ஆகும், ஐந்திசை யாழ் ஏழிசைப் பாலே ஆகி 'வருமுறைப் பாலே.' இதுவே அடிகள் குறித்த வரன்முறை.

இவ்வாறு வரன்முறை மருங்கில் முறையுளிப் பாடுதல் இளங்கோவடிகள் காலத்திற்குப் பின்பும் சேக்கிழார் காலம்வரையில் தொடர்ந்து வழக்கில் இருந் ததைத் தொண்டர் புராணம் காட்டும். ஆனய நாயனுர், "மாறுமுதல் பண்ணினபின், வளர்முல்லேப் பண்ணுக்கி, ஏறிய தாரமும் உழையும் கிழமை கொள," குழல் வாசித்ததை ஆய்வியலில் ஆராய்ந்தோம். முல்லேப் பண்ணுக முதலில் வாசித்துப் பின்பு தாரமும் உழையும் சேர்த்துப் பாலே இசையாக்கி, ஐந்திசையை ஏழு இசை யாக்கிக் கொடிப்பாலேயில் நிறுத்திஞர் அல்லது வாசித் தார். இதுவும் வரன்முறை மருங்கின் முறையுளி வாசித்தல் ஆமாறு காண்க. இளங்கோவடிகள் கூறி யவாறே, "வரன்முறை மருங்கின் ஐந்தினும் ஏழினும்" ஆனய நாயனுர் வாசித்தார். இம்முறை பழைய காலத்தே நிகழ்ந்த பாடல் தொழிலின் ஒரு முறை என் பதும் தெளிவாகின்றது.

---

* வருவிருந்து - புதிய விருந்து.

இசையறிஞர் பலர் கூடிய அண்ணாமலை அரசரின் இசை தெரிகுழு அண்மையில் முல்லைப்பண் (முல்லையாழ்) ஐந்திசை கொண்டதே என்பதை நிறுவியது. முல்லை யாழைப் போன்ற பண்டை யாழ்களில் ஒன்ருகிய குறிஞ்சி யாழும் ஐந்திசை கொண்டதாக இருத்தலும் இயற்கையாகும். முல்லை யாழின் குரல் திரிபால் துத்தம் குரலாகியது மத்தியமாவதி என்பதை முன்பு கண்டோம். இதுவே குறிஞ்சி யாழ் ஆயதா, அல்லது அதனின் வேருயதா என்பது ஆராயப்படல் வேண்டும். ஆனுல், ஐந்திசை யாழில் துத்தம் குரலாகிய இசை மத்தியமாவதி ஆகி அமைவதைப் போல ஏழிசைப் பாலையில், துத்தம் குரலாகி எழுவது படுமலைப்பாலை என்பர். மத்தியமாவதியின் ஐந்து நரம்புகளுடன் (சுரங்களுடன்) கைக்கிளை (அ. கா.) விளரி (ச. தைவ) சேர, ஏழிசையாகிப் படுமலைப்பாலை யாகும். குறிஞ்சி என்பது, மலை எனப் பொருள்படும். குறிஞ்சி, ஏழிசையை ஏற்றபோது மலைப்பாலையாயிற்றுப் போலும்! படுதல் என்பது தோன்றுதல் எனப் பொருள் தரும். படுமலைப்பாலை என்பது குறிஞ்சியிலிருந்து தொன்முறை இயற்கையால் தோன்றிய மலைப்பாலை எனவும் பொருள்கொள்ள இடமுண்டு.

இவ்வாறே ஐந்திசை யாழின் பெயருக்கும் பாலையின் பெயருக்கும் உள்ள தொடர்பு முல்லை யாழிலும் காணப்படுகின்றது. முல்லை யாழ் கொடிப்பாலையாயிற்று எனக் கண்டோம். இங்குக் கொடி என்பது முல்லைக்கொடி என்பதை உணர்த்தும் போலும்! ஓலைச் சுவடிகளில் தலைப்புள்ளி ஒன்று அல்லது சிறு கோடு ஒன்றே 'கொ' என்னும் குறிலுக்கும் 'கோ' என்னும் நெடிலுக்கும் உள்ள வேற்றுமையை உணர்த்துவது. இவை பெரும்பாலும் தலைப்புள்ளியோ, கோடோ, இல்லாமலே ஓலைச்சுவடிகளில் எழுதப்பட்டன என்பதை ஓலைச்சுவடிகளைப் படித்தோர் நன்கு அறிவர். இவை குறிலா நெடிலா என ஓலைச்

சுவடிகளில் இடத்துக்கேற்ப உய்த்து உணரப்படும். சிலப்பதிகார உரையில் கோடிப்பாலை எனக் காண்பது இவ்வாறே நேர்ந்ததாகலாம். கோடிப்பாலை என்னும் பெயர் பொருத்தமற்றதாகின்றது. குரல் குரலாக வரும் பாலை இசை முறையில், இப்பாலை கோடியில் தோன்றுவதன்று; இளி குரலாகி, பாலைகளின் நடுவே தோன்றுவதாகும். கொடிப்பாலை எனப் பெரிய புராணத்திற் காண்பதுவே இதன் நேரான பெயர் ஆகும் போலும்!

இங்கு மற்றொரு யாழின் பெயர் விளரி யாழ் என்பதும், இவ்வாராய்ச்சிக்குத் துணைசெய்கின்றது. விளரி யாழ் என்பது, அது தோன்றும் நரம்பால் பெயர் பெற்றது. ஐந்திசை யாழில் குரல் குரலாக வரும் முறையில் விளரி குரலாவது விளரி யாழ் அல்லது விளரிப்பண் எனப் பெயர் பெறும். இது இரங்கற்பண் என்றும் இதுவே நிலத்தின் பெயர் பெறும்போது நெய்தல் யாழ் எனப்படும் எனவும் முன்பே கண்டோம். இவ் விளரி யாழ் ‘திறனில் யாழ்’ எனப் பெயர் பெறும். ‘திறனில் யாழ்’ என்றால் பாலைத்திறம் பெறாத யாழ் எனப் பொருள்படும். முல்லையாழ் குறிஞ்சி யாழ்களைப் போன்று இஃது ஏழிசை ஏற்றுப் பாலையாழ் ஆவதில்லை. ஆதலின், இது திறம் பெறாத யாழ், திறனில் யாழ் ஆயிற்று. பாலை முறையில் குரல் திரிபு ஏற்கும்போது பாடல் தொழிலுக்குப் பொருந்தாதவாறு இரண்டு உழைச் சுரங்களை (சுத்த மத்திமம், பிரதி மத்திமம்) இஃது ஏற்பதால், இது பாலை இசையுள் சேர்க்கப் படாததாயிற்று; பாலையாகும் திறன் அற்றதாயிற்று. இதன் விரிவை, இராமநாதன் இயற்றிய சி. இ. நு. விளக்கம் என்னும் நூலிற்காண்க.

இப்பண்ணையே, “பண் கண்டு திறன் எய்தாப் பண்” எனப் பரிபாடல் 11, குறிப்பிடுகின்றது. இதற்கு ஐந்திசைப் பண் உண்டு. ஆனால், அப்பண் திறன் எய்தாதாயிற்று. இங்குக் கூறியவற்றிலிருந்து சில இசை உண்மைகள் விளங்குகின்றன. ஐந்திசை

யாழ்களே திறமை பெற்று ஏழிசைப் பாலைகளாயின. ஐந்திசை கண்டு ஏழிசை காண்பதே, திறம் எய்தல் எனப்படும்; ஐந்திசை யாழ்கள் ஏழிசை பெறுதலே வரன்முறையாகும் என்னும் பேருண்மைகளை இங்கு ஆராய்ந்தவை நிறுவுகின்றன.

திறம் அல்லது திறன் என்பது, மேன்மை, திறமை, கூறு, பிரிவு எனப் பொருள்படும். பழைய காலத்தே, திறம் திறன் என்னும் சொற்கள் திற மையை அல்லது மேன்மையை உணர்த்தினவாகக் கொண்டு, இசை முறையில் ஆளப்பட்டன என்பதைத் 'திறனில் யாழ்','திறன் எய்தாப்பண்' என்னும் சொல் ஆட்சிகள் காட்டின. பழங்காலத்தே, ஐந்திசைகள் திறமை எய்தி அல்லது திறன் எய்தி, ஐந்திலிருந்து ஏழாக வளரும் இயற்கை வளர்ச்சி முறையை இச் சொற்கள் உணர்த்தின. பிற்காலத்தே தமிழ் மக்கள் தங்கள் இசை முறைகளை, இசையின் வரன்முறையை மறந்த காலத்தே, வடமொழி மரபிற்காணும், சம்பூர் ணம், சாடவம், ஔடவம் என்னும் செயற்கை முறைப் பிரிவுகளைப் பின்பற்றி, திறம் என்பது ஏழிசையின் குறைந்த பிரிவு அல்லது கூறுகளை உணர்த்தும் எனக் கொண்டு, ஐந்திசைப் பண்களுக்கே திறம் என்று பெய ரிட்டனர். முன்பு திறன் எய்தாப் பண்ணும் திறம் எனப் பெயர் பெற்றது!

நான்கு நிலத்திலும் முதல் முதல் வழங்கிய நான்கு பண்களும், அவற்றின் தன்மையைக் கருதி, அவை தரும் உணர்ச்சி நிலையைக் கருதிப் பெரும்பண் என வழங்கின. முல்லை யாழ் என்னும் முல்லைப்பண் தரும் பேருணர்ச்சி, பொதுவியலுள் விளக்கப்பட்டதை நினைக. குறிஞ்சி யாழ் என்பது மத்தியமாவதியே என ஏற்படுமாயின், இதுவும் முல்லையாழ் தரும் உணர்ச்சிக்கு மேற்பட்ட உணர்ச்சியைத் தருவதாகும். குறிஞ்சிக் குரிய உரிப்பொருள் அல்லது திணை ஒழுக்கம் புணர்ச்சி யாகும். புணர்ச்சியாவது காதலர் இருவர், 'அவளே

தானே,' அவளே தான், தானே அவள், என்னும் ஒருமைப்பாடு எய்தியவர்களாக, தாங்களே, (தமியர்) பிறர் அறியா முன்னர்க் காண (உணர) இரண்டு இடத்திலும், (இருவயின் ஒத்தல்) அகத்திலும் புறத்திலும் ஒன்றுபட்டிருத்தல் புணர்ச்சி' என்னும் இறையனர் அகப்பொருள் (2). இதையே 'நானிவளாம் பகுதி' என்னும் கோவைத்துறை. மத்தியமாவதியைப் பாடியோ அல்லது பாடக் கேட்டோ அது தரும் உணர்ச்சியை நுனித்துணர வல்லார், ஒன்றுபடு மன உணர்ச்சியை இது தரவல்லது என்பதைக் காணலாம். நண்பகலிலே தனியே இருந்து, இந்த இசையைக் கேட்டால், இது மனத்தைப் பேரமைதியில் ஆழ்த்த வல்லது; மனம் இறையுடன் ஒன்றுபடும் நிலே, மனமும் எண்ணமும் புணர்ந்து இரண்டறக் கலக்கும் நிலே, அல்லது நினே வொன்றும் நினேயாமல் நிற்கும் நிலே, இவைகளே ஒப்பதொரு மன நிலேயைத் தர வல்லது என்பதை அறியலாம். ஆதலின், அடிகள் இதை முல்லேயைவிட ஒரு படி உயர்த்தி, 'அம்தீம் குறிஞ்சி' எனக் கூறினுர் போலும்! குறிஞ்சியைப்பற்றிப் பல வேறு கருத்துக்கள் நிலவுகின்றன. இவற்றை எல்லாம் ஆராய்ந்து துணியத் தனி நூலே வேண்டும்.

இங்குக் குறிப்பிட்ட பேரமைதி தரும் உணர்ச்சியைக் குறிஞ்சி இசை தர வல்லது என்பதை அகம் 102-ஆம் பாட்டு உணர்த்துகின்றது. இவ்விசை தரும் அமைதி நிலேயை ஒரு களிற்றின்பால் பெய்து புலவர் காட்டுகின்ருர். கொடிச்சி ஒருத்தி குறிஞ்சி பாடியதை ('மறம் புகல் மழகளிறு') சினம் தோன்றும் இளங் களிறு கேட்டது. "தான் கொண்ட தினேக் கதிரையும் உண்ணுது, ('குரலும் கொள்ளாது') தான் நின்ற நிலேயிலும் பெயராது; ('நிலேயினும் பெயராது') துயில் வரப் பெருத பொங்கிய கண் ('படாஅப் பைங் கண்') துயில் வரப் பெற்று ('பாடு பெற்று'), மிகு விரைவில் உறக்கம் தரு அமைதியைப் பெற்றது

(‘ஒய்யென உறங்கும்’)” எனப் புலவர் சுட்டுகின்றார். மறம் புகல் களிறு, இவ்வாறு அமைதியைப் பெற்றதோ, இல்லையோ நாம் அறியோம். ஆனால், இப்பாட்டை அமைத்த ‘சேந்தன் கூத்தன்’ என்னும் புலவர் பெருமகனார் இக்குறிஞ்சி யாழ் தரும் உணர்வு நிலையைத் துய்த்தார்; அதைப் பாட்டிலும் பெய்தார் என்பது திண்ணம். இவ்விசையால் பொல்லா விலங்குகளும் அமைதியைப் பெற்றன என்றால், அதை மக்கள் பெறுவது இயல்பு என்பது குறிப்பு.

பிற்காலத்தே பெரும்பண் என்பவை அளவால் பெரியவை என்றும் ஏழிசை கொண்டவைகளே பெரும் பண் ஆதல் தக்கவை எனவும் கொண்டனர் போலும்! ஆதலின், பெருங்குழப்பம் நேர்ந்தது. பிங்கலந்தை, திவாகரம் முதலிய நிகண்டுகள் கூறியவைகளுள் குழப்பம்; பழைய உரை மேற்கோள் செய்யுள்களிலும் உரையாசிரியர் உரைகளிலும் பெருங் குழப்பங்கள் நேர்ந்தன. “நாற்பெரும்பண்ணும் எழுபெரும்பாலையும்” என்று கூறும் பெருங்கதை (1:37-115). ஏழிசைப் பாலைகளே பெரும்பண்கள் எனின், அவற்றை ஏழிசைப் பாலைகளிலிருந்து பிரித்துப் பெருங்கதை உணர்த்துதல் நேர்ந்திருக்குமா? கருதுக. பழம்பெரும்பண்கள் என்பவை வேறு; பாலை என்பவை வேறு. அளவால் மட்டும் அவை வேறுபடுவன அல்ல; அவை தரும் உணர்ச்சியாலும் வேறுபடுவன.

இவ்வாறே, பழைய இசை முறைகள் மறைந்த காலத்தில், யாழும் பாலையும் ஒன்றெனக்கொண்டு, ஒப்புமை காண்பாராயினர். இவ்வாறு காண்பதிலும் பெருங்குழப்பம் நேர்ந்தது. ‘துத்தம் இளியிற் பிறக்க நெய்தல் யாழ்’ என்னும் பழைய உரை மேற்கோள் பாட்டு ஒன்று. ஊர் காண்காதை 160–167 அடிகளின் உரை, இங்கு நெய்தலை நீக்கிச் செவ்வழியைக் கொள்ளும். நெய்தலுக்கு உரிய இசை செவ்வழி என்னும் நம்பி அகப்பொருள்; வேறு வகையாகக்

கூறும், முன்பே விளக்கிய வாய்ப்பியனுர் பாட்டு. யாழ் என்னும் இசை முறையும், பாலை என்னும் இசை முறையும் ஒன்ருகா. ஒன்றே ஆயின், யாழ் என்னும் பெயரை மாற்றிப் பாலை என அதற்கே பெயர் அமைத்தற்குக் காரணம் ஒன்றையும் காணேம். தமிழ் இசைப் பெயர்கள் வடமொழிப் பெயர்களை ஏற்றமை போல இங்குப் பெயர்கள் மாறின எனக் கொள்ளவும் இடமின்று. இவை இரண்டும் தனித்தமிழ்ப் பெயர்களே. இவற்றின் பெயர் வேறுபாடே, இவை இரு வேறு இசை முறைகள் என்பதை உணர்த்தும்.

ஐந்து கிளை ஏழு கிளைகளின் வரன்முறை

முல்லையாழ் என்பது ஐந்து கிளைகளைக் கொண்டது; ஐந்து கிளைகளைக் கொண்ட இசை முறையே முன் தோன்றியது; அதன் பின்னர்த் தோன்றியது ஏழு கிளைகளைக் கொண்ட பாலை இசைமுறை எனவும் முன்பு குறிப்பிடப்பட்டது. ஐந்து கிளை ஏழு கிளையாகிய வரலாற்றையும் காண்போம் :

செம்பாலை என்னும் இசையில் தாரமும் உழையும் ஏன் கிளைகளாக மேற்கொள்ளப்படவில்லை என்பதை விளக்கி இராமநாதன் அவர்கள் அவர் நூலில் கூறுவதும் இங்குக் கருதல் தகும். அவர் கூறுவதாவது :

"செம்பாலையின் தாரம் (ஹரிகாம்போதியின் கைசிகி நிஷாதம்) கைக்கிளையிலிருந்து ஐந்தாம் நரம்பாயினும், எட்டாம் இடத்தில் நிற்காது; ஏழாம் இடத்தில் நிற்கும். அதனுல்தான் கிளை நரம்புகளில் தாரம் கூறப்படாது விடப்பட்டது." (சி. இ. நு விளக்கம், 93-ஆம் பக்கம்)

இவ்வாறு அவை விலக்கப்பட்டது, இசை முறைகளின் தொடக்கக் காலத்தே; அதன் பின்னர் அன்று. கிளைகள் ஐந்தே என வரையறுத்த பழைய மேற்கோள் பாட்டை இங்கே நினைக. உழையும் தாரமும் பூரண

(தீவிர) சுரங்களாகப் பஞ்சமபாவத்தில் ஒலிக்காததால், அவை கிளைகள் ஆகா என அவற்றை விலக்கி, ஏனைய ஐந்து சுரங்களையே கிளைகளாகக் கொண்டனர். பின்னர் இசை அறிவு முதிர முதிர, 6-ஆம் இடத்தில் (இராம நாதன் கணக்குப்படி 7-ஆம் இடம்) ஒலிக்கும் பஞ்சம பாவசுரங்களும் கிளைகளாகக் கொள்ளத்தகுவன எனச் சேர்க்கப்பட்டன. இவ்வாறு சேர்த்ததன் காரணத்தை யும் ஒருவாறு காணலாம்.

குரலும் இளியும் பிளவற்றன, விகற்பமற்ற சுரங் கள். ஆதலின், மற்றச் சுரங்களைப்போல் அல்லாமல் அவற்றில் ஒவ்வொன்றும் ஒவ்வொரு வீடே பெற்றது. ஏனைய சுரங்களுள் ஒவ்வொன்றும் பன்னிரு பிரிவு களுள் இரண்டு வீடுகளைப் பெற்றது. இரண்டு வீடுகளைப் பெற்றது என்ருல், அவற்றின் இசையை இரண்டாகப் பிரித்து இரண்டு இடைவெளிகளில், இரண்டு சுரத்தானங்களில், அல்லது இரண்டு வீடு களில் உணரப்பட்டது. அவ்வாறு இரண்டாகப் பிரித்து உணரப்படும் ஒவ்வொரு நரம்பின் ஒலியும், சுத்தம் பிரதி என, [கோமளம் தீவரம் என, (நிறை ஒலி யுடைய) நிறை நரம்பு என, (குறை ஒலியுடைய) குறை நரம்பு என, குறில், நெடில் (Flat, Sharp) எனப்] பெயர் பெறும். கிரகபேதத்தில், இவ்வாறு இரண்டாகப் பிரித்து உணரப்படும் நரம்புகளின் இடத்தைப் பஞ்சம பாவம் பெறுகிறபோது அந்த நரம்புகளுக்குரிய சுத்தம் பிரதி என்ற முறை அங்கு நிற்கும் பஞ்சம பாவ சுரத்தை யும் தழுவுமே என்ற கருத்துத் தோன்றியது போலும்! ஆதலின், '6-ஆம் இடத்தில் நின்ற பஞ்சம பாவ சுரத்தின் பகுதியை ஏன் கிளையாகக் கருதக்கூடாது? 7-ஆம் இடத்தில் நின்ற தீவிர சுரத்தைமாத்திரம் கிளை யாகக் கருதுவது எவ்வாறு பொருந்தும்?' என்ற ஆராய்ச்சி தோன்றியதாதல் வேண்டும். இதன் பயனுய் 6-ஆம் இடத்தில் நின்ற நரம்பின் பஞ்சம பாவத்தை உணர்த்துவதையும் கிளை என ஏற்ற நிலை

தோன்றியதாதலும் வேண்டும். ஆதலின், சுத்தத்தில் நின்று, பஞ்சம பாவம் பெற்ற சுத்தமத்திமம், கைசிகி நிஷாதம் முதலியன கிளைகளாய்க் கொள்ளப்பட்டன. ஏழு கிளை இசை முறை தோன்றியது. ஏழிசைப்பாலை களுள் கிளைகளாக இவை இடம் பெற்றன.

எழுத்து முறை அமைப்பிற்கும், இசை முறை அமைப்பிற்கும் முன்பு ஒப்புமை கண்டோம். அந்த ஒப்புமை இங்கும் தொடர்ந்து வருவதைக் காணலாம். இளியும் குரலும் போல ஐயும் ஔவும் ஒரே தன்மை வாய்ந்த ஒலி அளவைக் கொண்டனவாகப் பகுக்கப் பட்டனவெனவும் முன்பு கண்டோம். இந்த ஐயும் ஔவும் மொழியுட்பட்டு, சொற்களில், தொடர் மொழி களில் இடம் பெறும்போது இவற்றின் ஒலி குறுகும் எனக் கண்டது மொழி இலக்கணம். இவை ஐகாரக் குறுக்கம் ஔகாரக் குறுக்கம் எனப் பெயர் பெறும். ஆனால், இவை குற்றெழுத்தாகா; குற்றெழுத்தெனவும் கருதப்படா. இவ்வாறே ஒரே இயல்பினவாகிய குரலும் இளியும் இசையுட்பட்டுக் கிளை முறையில் ஏனைய சுரங்களின் இடத்தைப் பெறும்போது குறுமையும் நெடுமையும் கொள்வது இயல்பே எனக் கண்டது போலும் இசை இலக்கணம்!

முன்னே கூறியவாறு, முழு நரம்பு முறையாகக் கிளை முறையைக் கணக்கிடினும், ஏழு கிளை முறைக்கு முன்னே தோன்றியது ஐந்து கிளைமுறை ஆகின்றது. சுத்தம் பிரதி என்னும் பன்னிரு பிரிவுகளின்படி கருதி னும், ஏழு கிளைமுறைக்கு முன்னே தோன்றியது ஐந்து கிளைமுறை என்பது ஏற்படுகின்றது. ஏழு சுரங்களின் ஏழு பிரிவுகளிலிருந்து எழுந்தவை பன்னிரு பிரிவுகள். ஐந்து கிளை முறையிலிருந்து எழுந்தது ஏழு கிளை இசை முறை. முன்னது பருமை பெற்ற தொடக்க முறை; பின்னது அதைவிட நுண்மை பெற்று, அத னின்றும் வளர்ந்த முறை ஆகும். இங்கும் ஐந்தே ஏழு ஆகிய வரன்முறையைக் காண்க.

சுருதிகளைத் தந்த சூழ்நிலை

சுரங்களின் பன்னிரு பிரிவுகள் கொண்ட முறையில் குறைபாடுகள் காணப்பட்டன. இப்பிரிவுகள் சுரத் தானங்கள் எனப்படும். தானம் என்பது இடம் (space interval) எனப் பொருள்படும். இதுவே சோதிட முறையில் வீடு எனப் பெயர் பெறும். சுரம் என்பது முழுநரம்பு. சுரத்தானம், வீடு என்பவை, அவை பெற்ற இடைவெளிகளை உணர்த்துவன. இவ்விடைவெளிகள் எவ்வாறு பன்னிரண்டு ஆயின என்பது முன்னே உணர்த்தப்பட்டது. இப் பன்னிரு பிரிவுகளைக்கொண்டு பஞ்சம பாவத்தை நிறுவுவதில் குறைபாடுகள் தோன் றின. ஆதலின், பின்னர், இப்பன்னிரு பிரிவுகளும், 22 பிரிவுகளாகப் பிரிக்கப்பட்டன. முன்பு தனி நரம் பாய் நின்றது இரண்டு பிரிவுகளை ஏற்றது; பின்னர் அவ்விரு பிரிவுகளே நான்கு பிரிவுகளாகி, சுருதி முறை களைத் தந்தன. இச்சுருதி முறைகளைத் தருவதற்குக் காரணமான குறைபாடுகளை ஒருவாறு காண்போம்.

குரல் முதல் ஐந்தாம் நரம்பு கிளை அல்லது பஞ்சமம் ஆகும். குரலிலிருந்து தொடங்கிச் சுரத் தானத்தின் கணக்குப்படி சென்றால் (கு,0+து,2+கை, 2+உழை,2+இளி 1). 6 ஆம் வீட்டைத் தாண்டி, 7-ஆம் இடை வெளியில் அல்லது வீட்டில் நிற்பது பஞ்சமம். இளி முதல் ஐந்தாம் நரம்பு துத்தம் ஆகும். இளியிலிருந்து சுரத்தான முறைப்படி இடை வெளிகளைக் கணக்கிட்டால், (இ,0+வி,2+தா, 2+கு,1+து,2) ஐந்தாம் நரம்பு என்னும் பஞ்சம பாவம், ஐந்தாம் வீட்டிற்கப்பால், 6, 7 ஆகிய இரண்டு இடைவெளிகளில் நிற்கின்றது. ஒரே தன்மையை உடைய பஞ்சம பாவம் முற்பகுதியில் 7-ஆம் வெளி யாகிய ஒரே வீட்டில் நிற்கின்றது; பிற்பகுதியில் அதே பஞ்சம பாவம், 6, 7 ஆகிய இரண்டு இடைவெளி களில், இரு வீடுகளில், நிற்கின்றது. பஞ்சம பாவம் இவ்வேறுபாட்டால் மாறவில்லை; அதை உணர்த்தும்

இடைவெளிகளே மாறுபட்டன. இவை இன்னும் விரிக்கிற்பெருகும். ஒரே பாவத்தை உணர்த்தும் இடைவெளி, முற்பகுதியில் ஒரு வகையாகவும் பிற் பகுதியில் மற்றொரு வகையாகவும் அமைவது கணக்கு முறைக்குப் பொருந்தாதது. எங்கெங்கும் ஒரே இயல் புடையது கணக்கு.

கணக்கு முறைக்கு இவை குறைபாடு உடையன எனினும், செயல் முறைக்கு இவை பெரிய குறைபாடு களாகக் கருதப்படவில்லை. பாடுவோரும் இயக்கு வோரும், எங்கெங்கு, எவ்வாறு கொள்ளவேண்டும் என அறிந்து பாடவும் இசைக்கருவிகளை இயக்கவும் கூடும். இன்றும் இவ்வாறே பலரும் கையாண்டு வருகின்றனர்.

இவ்வாறே பல நூறு ஆண்டுகள் இசை முறை இயற்கையாய் அமைந்திருந்தது போலும்! இதன் அமைதியைக் கலைக்க ஒரு பகை தோன்றிற்று. அதுவும் வெம்பகை, கொடிய பகை ஆயிற்று. இப்பகை எவ்வாறு நேர்ந்ததென இராமநாதன் அவர்கள் சி. இ. நு. விளக்கம் என்னும் நூலில் (74–75 ப.) திறம்பட விளக்கி யுள்ளார்கள். தாரத்திலிருந்து தொடங்கி, இளி முறையில் செல்லும்போது, விளரி எவ்வாறு பஞ்சம பாவத்தின் எல்லையைத் தாண்டுகிறது எனவும், அவ்வாறு கடந்து ஒலிப்பது ஒரு பிரமாண சுருதி 81/80 அளவு கொண்ட இடை வெளியைத் தாண்டுவதாகும் என்றும், கணக்கு முறைப்படி விரிவாகவும் தெளிவாகவும் அவர் விளக்கி யுள்ளது, அவர்தம் நுண்மாண் நுழை புலத்தையும் அவர்தம் இசை அறிவின் பரப்பையும் முதிர்ச்சியையுந் தெற்றென விளக்கும்.. இவை மிக மிகப் பாராட்டுதற் குரியன. இங்கு அவர் காட்டிய நுண்ணிய இடைவெளி, இசையறிவில் மிக மிக முதிர்ந்த நுண்ணிய இசைச் செவியே காணக்கூடிய இடை வெளியாகும். இந்த நுண்ணிய இடை வெளி, கிரேக்க அறிஞர் 'திடிமஸ்' (Didymus) என்பவர் கண்ட இடை வெளி, 'திடிமஸ்

கம்மா' (The Comma of Didymus) எனப் பெயர் பெறும். வட்டப்பாலையின் ஓர் இயக்கை 12 வீடுகளுள் ஒவ்வொன்றும் 100 ஆக, 1200 சைக்கிளிக் சென்டுகள் எனப் பிரித்த பிரிவுகளுள் 22 பிரிவுகளின் அளவே கொண்டது இது. 1200 நுண்பிரிவுகளுள் 22 சிறு அளவு கொண்ட இசை வேறுபாட்டைக் காதால் தெரிந்து, இச்சிறு சிறு அளவுக்கு இன்பமில் ஓசை தருகிறது எனக் கண்டிருந்தால், அக்கால மக்கள் இசை அறிவு, எவ்வளவு நுண்ணியதாக—எவ்வளவு கூரிய தாக—இருந்திருத்தல் வேண்டும்! கருதுக.

இங்குக் குறிப்பிட்டவாறு நரம்புகள் சில இடங் களில் பகைப் புலத்தைத் தாவி இன்பமில் ஓசை தருவதையும், அதை விலக்கும் வழியைக் கண்ட தமிழ் மக்களின் அறிவைப்பற்றி, சங்கீத கலாநிதி முடி கொண்டான் வேங்கடராமய்யர், [இசைப் பேராசிரியர், துணைத் தலைவர், இசைபயில் கழகம் (Music academy)] கூறுவதைக் காண்க:

"இளிக் கிரமமாகத் தாரத்திலிருந்து போகும் போது, ஆறும் மூன்றும் பகையாவன என்பதை, அதாவது ஆதார சட்ஜத்தோடு சேராது என்பதை, அதாவது நாதப் பிரமாணம் சற்று அதிகமாகவே ஒலிக்கும் என்பதை, இக்காலத்தில் நாதப்பிரமாணத்தை அளக்கும் கருவிகள் உள்ளமை போலன்றி, அவை யில்லாத சுமார் இரண்டாயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முன்னர் எப்படிக் கண்டுகொண்டார்களோ தெரியவில்லையே! என்னே! 'மதிநுட்பம் நூலொடுடையார்க்கு அதி நுட்பம் யாவுள முன்னிற்பவை?' என்ற பொய்யா மொழிக்கு அடிகளே இலக்குப் போலும்!! அவர் களுடைய திறமையே திறமையாகும்!!!"*

இவ்வாறு ஒரு நரம்பின் ஒலி மிகு சிறு அளவு, ஒரு பிரமாண சுருதி, 22 சென்ட் அளவிற்கு மிகுந்து

* சங்கீதபூஷணம் இராமநாதன் எழுதிய சிலப்பதிகாரத்திசை நுணுக்க விளக்கத்தின் மதிப்புரை, கடைசிப் பக்கம்.

இரு வேறு நரம்பு தரும் இயைபு ஒலிகளைச் 'சம்வாதி' என ஒரே பிரிவாகக் கொள்ளாது, நாலாம் நரம்பின் இயைபிற்கும் ஐந்தாம் நரம்பின் இயைபிற்கும் உள்ள சிறு வேறுபாட்டை உணர்ந்து, நட்பு, கிளை எனப் பெயரிட்ட இசை நுண்ணறிவே இப்பாகுபாட்டிலும் காணப்படுகின்றது. பகை நரம்புகளை (3–ஆம், 6–ஆம் நரம்புகளை), 'விவாதி' என்னும் வடநூல் மரபு. செம்பகை வெம்பகை என்னும் பாகுபாடு அம்மரபில் இல்லை. செம்பகையை, நரம்புகளின் கலப்பை 'அபசுரம்' (தீக்குரல்) என்பர். ஒரே நரம்பில் சிறு அளவு மிகுந்து ஒலிக்கும் வெம்பகையையும் 'அபசுரம்' (தீக்குரல்) என்பது இசை நுண்ணுர்வைக் காட்டுவதன்று. ஒரு நரம்பிற்குள்ளேயே காணும் சிறு சிறு ஒலி வேறுபாட்டையும் பிரித்து உணர்ந்து, அதற்கு வெம்பகை எனப் பெயரிட்டது தமிழ் இசையுணர்ந்த எஃகு நுண் செவி !

இவ்வாறு வெம்பகை நேர்வதும், அதை விலக்கும் விரகுளியைக் கையாளுவதும் இசை முறை செவ்வனே அமையவில்லை என்பதையே காட்டும். மிக மிக நுண்ணியதாய் இசை அறிவு வளர்ந்தவாறு, இசை முறை வளரவில்லை. பழைய பன்னிரண்டு பிரிவுகளிலேயே அது நின்றது. வெம்பகையை நீக்கும் விரகுளியை, அஃதாவது, எவ்வளவு தூரம் தள்ளிப் பிடித்தல் வேண்டும் அல்லது உள்ளடக்கிப் பிடித்தல் வேண்டும் என்பதை அவரவர் ஆற்றலுக்கேற்றவாறு விட்டு விடுதலும் முறையாகாது. இவை யாவும் கணக்கு முறைப்படி நிறுவப்படுதல் வேண்டும். ஆதலின், இவற்றை வரையறை செய்யும் வழியைக் காண்பாராயினர்.

22 கேள்வி முறையின் (சுருதியின்) தோற்றம்

'செந்தமிழும் நாப்பழக்கம்' என்பது போலவே, தேரும் இசையும் செவிப்பழக்கம். கேட்டுக் கேட்டுப்

பழகிப் பழகி, இசைச் செவி மேலும் மேலும் நுண்மை பெறுகின்றது. ஏழு இசைகளில் 12 பிரிவுகளைக் கண்ட இசை நுண்செவி அவற்றிற்கு மேற்பட்ட பிரிவுகளை யும் பிரித்து உணரும் வன்மை பெற்று எஃகு நுண் செவியாயிற்று. நரம்புகளை இரண்டு பிரிவுகளாகப் பிரித்துணர்ந்த செவி, இப்போது அப்பிரிவுகளில் குறைபாடு கண்டது. முன் போல ஒரு நரம்பொலியில் இரண்டு பிரிவுகள் மட்டுமன்றி, நான்கு பிரிவுகளை இப்போது தனித்தனி ஒலியாகப் பிரித்தறியக்கூடும் எனவும் கண்டது. குரலும் இளியும் பிளவற்றவை என முன்பே கண்டோம். ஏனைய ஐந்து சுரங்களில் ஒவ்வொன்றும் நான்கு பிரிவுகளாகப் பிரிக்கப்பட்டு, ஐந்தும் இருபது பிரிவுகளாயின. பிரிக்கப்படாத குரலும் இளியும் சேர்ந்து, இருபத்திரண்டு பிரிவுக ளாயின. ஏழு நரம்புகளில் (சுரங்களில்), பன்னிரண்டு இடங்களில் (சுரத்தானங்களில்), கேட்கப்படுபவை 22 கேள்விகள் (சுருதிகள்) ஆக அமைப்பதே இங்குக் கண்ட குறைகளை நீக்கும் முறை எனக் கண்டனர் போலும்!

'மேலே கூறியவாறு சுருதிகள் ஒவ்வொரு நரம்பிற்கு நான்கு நான்காக இப்போது காணும் இசை முறையில் அமையவில்லையே! குரல் முதல் தாரம் வரையில் முறையே 4, 4, 3, 2, 4, 3, 2 என்ற சுருதி முறைதானே காணப்படுகிறது!' என ஐயுறல் வேண்டா. 12 பிரிவுகளை இசை அறிவு தாண்டிவிட்ட தால், பஞ்சம பாவத்தைச் சுத்தம் பிரதி என்ற இரு பிரிவுகளில் மட்டும் செவ்வனே பொருத்திக் காணுதல் இசை முறை கணக்குக்குப் பொருந்தவில்லை என்று கண்ட அறிவு, சுருதி முறையில், (நான்கு பிரிவு முறை யில்) எந்தெந்த நரம்பு எந்தெந்த இடத்தில், கிளை முறைப்படி (பஞ்சமபாவப் Perfect consonance படியே) எத்தனை எத்தனை சுருதிகளை ஏற்று நிற்கும் எனக் கண்டு, கணக்கிட்டு, நிரவல் செய்து அமைத்த முறை

நாம் காணும் தமிழ் முறை; இது குரல்குரலாக வரு முறை; வந்த முறை, பழந்தமிழ் முறை; தொன்முறை இயற்கையின் தோன்றிய முறை; பாலை முறை. இது 12 பிரிவுகளில் கண்ட குறைபாடுகளை நீக்க எழுந்த முறை ஆமாறு காண்க.

செயல் முறையில் நுண்பிரிவுகள் இன்றியமை யாதவையானதே, 22 பிரிவுகளைக் காண வழி காட்டியது. 22 பிரிவுகளைக் கண்டதோடு அமைந்தார் அல்லர். எங்கெங்குப் பஞ்சமபாவத்தில் நரம்புகள் சிறிதேனும் மிக்கு ஒலிக்குமோ அங்கங்கு அவற்றைக் குட்டி இருத்தி அவற்றிற்கேற்ற அலகையே ஏற்படுத்தி, 22 பிரிவுகளை யும் நிரவல் செய்து அமைத்தனர். இவ்வாறு அமைத்த பின் எந்த நரம்பும் பகைப் புலம் படர்ந்து பகைமை கொண்டு இன்பமில் ஒலியைத்தர இடம் அற்றதாயிற்று. அப்பகைமை நீக்கும் விரகும் வேண்டப்படாதாயிற்று. இதுவே இசையது வரன்முறையில் இளங்கோவடிகள் கல்லி எடுத்து நிறுவிய 'மைல்' கல்லாக அமை கின்றது. இசை வரலாற்றின் உண்மையை அடிகள் இங்குப் பொதிந்து வைத்த நுட்பத்தைக் காண்க. 22 பிரிவுகளை ஏற்படுத்தியதற்குக் காரணமும் அதை நிரவியதற்குக் காரணமும், வேறு நூல்களில் குறிப் பாகவோ வெளிப்படையாகவோ கூறப்படவில்லை என்பர், இசைக் கடலின் கரை கண்ட இசைப் பேரறிஞர். இந்த நுண்பிரிவுகள் கொண்ட முறையை அரங்கேற்று காதை விளக்குகின்றது. இந்த நுண் பிரிவுகளைக் கண்டவர், இளங்கோவடிகள் அல்லர். இங்குக் குறிப்பிட்ட வெம்பகையை, வெம்பகை நீக்கும் விரகுளியைக் கண்டவள், மாதவி அல்லள்; கண்டவர் இளங்கோவடிகளும் அல்லர். அவர் காலத்தேதான் அவை கண்டு பிடிக்கப்பட்டவைகளுமல்ல. முல்லைத் தீம்பாணியை—அதிற் பயின்ற ஐந்து கிளை முறையைக் கண்டவர்—ஆயர் மகளிர் அல்லர்; இளங்கோவடிகளும் அல்லர். அங்கு அடிகள் தொன்றுபடு இசையை,

இசை முறையை விளக்கினர். அதைப் போலவே, இங்கு, வேனிற்காதையில் பழைய இசை முறையை, சுருதிகள் தோன்றுமுன் இருந்த இசை முறையை, சுருதிகள் தோற்றத்திற்குரிய சூழ்நிலேயை விளக்கு வதைக் காண்க.

அரங்கேற்று காதையில் நுண்ணிய இசை முறைப் பிரிவுகளேக்கொண்டு, 'பாற்பட நின்ற பாலேப்பண் மேல்' மாதவி பாடி, ஆடிக் காட்டியது பிறருக்கு; தனக் கன்று. வேனிற்காதையில் பாடிய மதுர கீதம் தனக்கே; பிறருக்கன்று. ஊடலால் கலங்கிய தன் மனம் அமைதி பெற, மேல்நிலே மாடத்துத் தனியே இருந்து பாடிய இசை இது. மருதத்திற்குரிய திணையொழுக்கம், உரிப்பொருள் ஊடல். ஊடலில் பிரிந்து கலங்கிய மாதவி பாடியது மருத இசை ; அகநிலே மருதம் ; புற நிலே மருதம் ; அருகியல் மருதம் ; பெருகியல் மருதம் ; எல்லாம் மருதம் ; மருதத்தின் வகைகள். இவற்றையும் வரன்முறை மருங்கின் ஐந்தினும் ஏழினும் முறைப்படி பாடினுள். மருதமும் முதலில் ஐந்திசை கொண்டதே, பின்னர் ஏழிசையானது என்பதும் பெறப்படும். இங்கும் அடிகள் பழைய இசை முறையின் வரன்முறை களேப் பொருத்திக் காட்டுவதைக் காண்க. காப்பிய நிகழ்ச்சிகளே நிலேக்களனுகக் கொண்டு, காப்பிய மாந்தரின் பண்பாட்டிற்கேற்ப, அவர் அவர் மன நிலேக் கேற்ப, இசை தரும் உணர்ச்சிக்கேற்ப அவ்வுணர்ச்சி யைத் தரும் பழைய திணே ஒழுக்கங்களுக்கு (உரிப் பொருளுக்கு) ஏற்ப, இசை முறைகளே அடிகள் உணர்த்திச் செல்வது வியக்கத் தக்கது. இவற்றை அடிகள் வரன்முறை என்றே குறிப்பிடுவதைக் காண்க. இவற்றை எல்லாம் சீர்தூக்கிக் காணின், அடிகளது காவிய அரங்கில் நடிப்பவன் கோவலன் அல்லன் ; நடிப்பவள் கண்ணகியல்லள் ; மாதவியும் அல்லள். நடிப்பவை பழந்தமிழ் இசைகள் ; அவ் விசைகளின் வரன்முறைகள். அவற்றின்; நுண்மைகள்.

அடிகளுக்குப் பல நூறு ஆண்டுகளுக்கு முன்பே தோன்றியது, இங்கு ஆராய்ந்த கேள்வி அல்லது சுருதி முறை. மிகு பழங்காலத்தே இக்கேள்வி முறை தமிழ் நாட்டில் வழங்கி வந்ததென்பதைப் புறநானூறு அக நானூறு முதலிய பழைய நூல்கள் காட்டும். தொல் காப்பியமும் இதை ஒருவாறு சுட்டிக் கூறுவதைக் காணலாம். இவை, தொன்மைச் சான்றுகளின்கீழ் விளக்கப்படுவன.

பழைய பன்னிரு பிரிவுகளை நுண்பிரிவுகளாக்கக் கருதியவர்கள், பிரிக்க வேண்டிய நரம்புகளை ஏன் மூன்று மூன்று பிரிவுகளாக்கினர் இலர்? அல்லது சீனர்கள் பிரித்தவாறு ஒவ்வொரு பிரிவையும் ஐந்து நுண்பிரிவுகளாக்கி 60 பிரிவுகளாகச் செய்து, ஏன் மிக மிக நுண்ணிய பிரிவுகளாகச் செய்தார் இலர்? இங்குக் கூறியவாறு, 22 பிரிவுகளாகக் கொண்டமை பிரிக்க வேண்டிய நரம்புகளை ஏதோ தற்செயலாய், நான்கு நான்காகப் பிரித்தது ஆகுமா? அல்லது அதற்கு வேறு காரணங்கள் உளவாகுமா? இவற்றையும் ஆராய்தல் தகும்.

தமிழ் இசை முறைக்கு வடிவக் கணிதப் பெயர்

தமிழ் இசை முறை வட்டம் அல்லது வட்டப்பாலை எனப் பெயர் பெறும். வட்டம் என்பது வடிவப்பெயர் (Geometrical name). இப்பெயரின் பொருத்தத்தையும் இது தரும் நலனையும் காண்போம்: இசை ஒலி வட்டம் வட்டமான ஒலி அலைகளாகப் பரவுவதாக முன்பு கண்டோம். ஒரு வட்டத்தில் சுரங்கள் அமைந்ததால், இசைக்கு மேல் எல்லையாக மற்றொரு குரலைக் கற்பித்துக்கொள்ளுதலும், (octave) எட்டாவது என அதற்குப் பெயர் தருதலும், தமிழ் இசை முறையில் வேண்டுவன அல்ல என்பது முன்னே விளக்கப் பட்டது. வட்டத்தின் சுற்றளவில் ஓர் இடத்தில் தொடங்கியது, வட்டமாகச் சென்று தொடங்கிய

இடத்தைத் தானே அடையும் வாய்ப்பைப் பெறுகிறது. எத்தனை சுற்று வேண்டுமானாலும் வேண்டும் அளவுக்கு வட்டத்தில் சுற்றிச் சுற்றிச் செல்லலாம். ஒவ்வொரு சுற்றிற்கும் மற்றுமொரு குரலைக் குறிக்கும் பெயரும் வேண்டுவதன்று.

வட்டப்பாலை என்று வட்டத்தைக் குறிக்கும் இசைப் பெயர், தமிழ் இசை தவிர வேறு எந்த இசை முறையிலும் அமையவில்லை. சீனர் இசை முறையில் வட்டமாகக் கருதியே இசைக் கணக்கமைத்தனர். ஆனால், வட்டம் என்ற வடிவப் பெயரை அவர் இசை முறைக்கு இட்டார் அல்லர். கிரேக்கர்களும் அவ்வாறு பெயர் அமைத்தார் அல்லர். பரத முனியோ, இசை முறையை ஜாதி, கிராமம், மூர்ச்சனை என்ற பிரிவுப் பெயர்களால் உணர்த்தினர்.

வட்டம் என்று கருதியதும், பெயரிட்டிருந்ததும் அதன் 12 பிரிவுகள் பயனற்றவை ஆனபோது, மேலும் நுண் பிரிவுகளைச் செய்யப் பெருந்துணை ஆயின போலும்! இசை ஒலிகளை ஏழு சுரங்களாக்கி, அவற்றைப் பன்னிரண்டு பிரிவுகளில் அமைத்து, வட்டம் எனக் கொண்ட பின், ஏழு சுரங்களையும் ஒரு வட்டம் ஏற்கும் தகவுடன் (Pyeஉடன்) இணைத்து, 12 பிரிவுகளை விலக்கி, அத்தகவுக்கு ஒப்ப, 22/7 என ஒத்த பிரிவுகளைக் கண்டிருத்தல் கூடுமோ என எண்ண இடம் ஏற்படுகின்றது.

இவ்வாறு ஒரு வட்டத்தில் 7 சுரங்களுக்கும் 22 பிரிவுகளுக்கும் உள்ள தொடர்பு மிகச் சிறந்தது; ஒருமைப்பாடு தரும் பிரிவுகளைத் தரவல்லது என்பர். இவற்றிற்குள்ள தொடர்பைப்பற்றி மேல்நாட்டு அறிஞர்கள் கூறுவதையும் பேராசிரியர் சாம்பமூர்த்தி கூறுவதையும்* அடிக்குறிப்பிற் காண்க.

---

* The number twenty two is related to seven by the ratio 22/7 which is the approximate expression of the relation

ஜாதி, மூர்ச்சனை என்று கொண்ட இசை முறையைவிட வட்டம் என்று கொண்ட இசை முறையே, வட்டத்தின் 22/7 என்னும் தகவுக்கு அண்மையில் நின்று, 22 பிரிவுகளைக் கண்டிருத்தல் கூடும். இங்கு இளங்கோவடிகள் கூறிய தொன்றுபடு முறையைக் கருதுக. செயல் முறையில் 12 பிரிவுகள் பயனற்றவை எனக் கண்ட நுண்ணறிவை நினைக. அதை மீண்டும் நுண் பிரிவாக்க ஏற்பட்ட இன்றியமையாமையைக் கருதுக. 7 சுரங்களும் 12 பிரிவுகளும் கொண்ட அமைப்பின்மேல் ஏற, வட்டம் எனக் கொண்டபின், இயற்கையாக அமைந்த அடுத்தபடி, 7 சுரங்கள் கொண்ட 22 பிரிவுகளே ஆமாறு காண்க. "தொன்முறை இயற்கையின்" தோன்றியது என அடிகள் கூறியதும் இங்கு முற்றிலும் பொருந்துவதையும் காண்க. 22 பிரிவுகளை ஏற்றபின், இசையின் பெருக்கம்—இராகங்களின் தோற்றம் — அளவற்றதாயிற்று ; முல்லை, குறிஞ்சி, மருதம் நெய்தலென, நான்கு யாழிலும், சில பாலைகளிலுமே தேங்கிக்கிடந்த இசை, பெருக்கெடுத்தது. இசை புத்துயிர் பெற்று எழுந்தது. அகநானூறு (355) குறிப்பிடுமாறு 'வள்ளுயிர்ப்பாலை'யாயிற்று, உயிர்தரும்

---

between the circle and its diameter so that the group of these two numbers represents the circle, which is considered as the most perfect by Dante as well as by the Pythagoreans (and each division of each of the three worlds has this circular form): besides, in 22 are united the symbols of two of the elementary movements of Aristotelian physics: the local movement represented by 2, and that of alteration, represented by 20, as Dante himself explains in his Convicto." M. Rene Guenon—(L'Esoterisme de Dante p. 68.) —quoted by Alain Danielou in his book 'Introduction to the study of musical scale'.

"The idea of 22 notes being distributed among the Sapta Svaras is in keeping into the Ratio 22/7 or π—the relationship between the circumfrence and the diameter of a circle."—S. I. Music Bk. V. Chap., I. by Sambamurthi.

பாலையாயிற்று, வளம் தரும் பாலையாயிற்று; உலகமே வியக்கும் முறையில் பண்கள், இராகங்கள், எழுந்தன; எழுகின்றன; எழுவன.

ஒரு வட்டமும், 22 பிரிவின்கீழ் அமைந்த 7 சுரங்களுமே இசைக்கணித முறைக்கு முழுமை சேர்ப்பன. வட்டம் நீங்கிய மற்றவை முழுமையைத் தாரா. இத்தகு வடிவக்கணித அறிவைத் தொல் முது தமிழர் எவ்வாறு பெற்றனர்! கிரேக்கர்களுக்கும் தமிழர்களுக்கும் இருந்த தொடர்பு இதற்கு வழி காட்டியிருக்குமோ! வடிவக்கணிதம் கிரேக்கர்களிடம் பிறந்தது அன்று. கிரேக்கர்கள் வடிவக் கணிதத்தை எகிப்தியரிடமிருந்தே பெற்றனர் எனக் காட்டும் கிரேக்கர் தம் பழைமை வரலாறு. 'நீலப்பேர் ஆறு (Nile) பெருக்கெடுத்தது; எகிப்திய நாட்டை மிக்க பழங்காலத்தே அழித்தது. குடிமக்கள் நிலங்களின் எல்லை எல்லாம் அழிந்தன. அந்நிலங்களை அளந்து அறுதியிட, எகிப்தியரிடம் எழுந்தது வடிவக் கணிதம்,' என்பது வரலாறு. அவரிடமிருந்தே இதைக் கற்றனர் கிரேக்கர். தமிழர் பண்பாட்டிற்கும் எகிப்தியர் பண்பாட்டுக்கும் இருந்த நெருங்கிய தொடர்பை முன்பே கண்டோம். ஆராய்ச்சிக் கெட்டாத அக்காலத்தே நிகழ்ந்தவற்றின் உண்மைகளை யாரே அறிவர்!

---

4. தொன்மைச் சான்றுகள்

இத்தொன்மை இசை முறைகளைப்பற்றிச் சான்று பகர்வன, உரையாசிரியர்களின் உரைகள் மட்டுமல்ல; இளங்கோவடிகளின் சிலப்பதிகாரம் மட்டுமன்று; சங்க இலக்கியங்களிலும் பற்பல இடங்களில் இவற்றைப் பற்றிய குறிப்புக்களைக் காணலாம். "ஒண்தொடி மகளிர் பண்டையாழ் பாட" என அகநானூறு 18-ஆம் பாட்டுக் குறிப்பிடுவது தொன்றுபடு முறையின் இசையே யாகும். யாழ் என்னும் இசை முறை இங்குக் குறிப் பிடப்படுவதைக் காண்க. அதுவும் பண்டை முறையா கின்றது.

22 பிரிவுகளை வடநூலார் சுருதிகள் என்பர். சுருதிகள் என்றால் கேட்கப்படுபவை எனப் பொருள் படும் என முன்னரே கண்டோம். கேள்வி என்பதற்கு நேரான வடசொல் சுருதியாகும். 7 சுரங்களும் கேட்கப் படுபவைகளே; அவற்றின் பன்னிரு பிரிவுகளும் கேட் கப்படுபவைகளே. ஆனால், 22 பிரிவுகளையே கேள்வி என்பது உணர்த்தும். 22 நுண் பிரிவுகளை ஒன்றி னின்றும் மற்றொன்றைப் பிரித்து, தனித்தனி இசை ஒலியாகச் செவி உணரமுடியும்; கேட்டு அறியமுடியும். இவற்றிற்கு மேற்பட்ட பிரிவுகளைச் செவி தனித்தனி இசை ஒலிகளாகப் பிரித்தறியும் ஆற்றல் அற்றது என்பது குறிப்பு. ஆதலின், கேள்வி அல்லது சுருதி என்பது சிறப்பாக, கேட்கப்படும் கடைசி எல்லையில் நின்ற 22 பிரிவுகளை உணர்த்துவதாயிற்று. இந்த 22 பிரிவுகளை இசைக்கவல்ல யாழ், கேள்வி என்றே பெயர் பெறுவதாற்று. இதைச் "சில் செவித்தாகிய கேள்வி" எனப் புறம் 18-ஆம் பாட்டுக் குறிப்பிடுகின்றது. "கேட்டார் பலரும் அறிதற்கரிதாய் அறிவார் சில ராதலின் சில் செவிக்கண்ணதாகிய யாழை" என

இதற்குப் பொருள் கண்டார் பழைய உரையாசிரியர். யாழ் என்பது இசையை உணர்த்தும் என முன்பே கண்டோம். இங்கு அது சிலரே அறியும் சுருதி முறை இசையை உணர்த்துவது ஆகும். இன்றும் இவ் விசையை நுனித்து உணர வல்லார் சிலரே. சுருதிகள் என்னும் நுண்பிரிவுகளை எஃகு நுண் செவிகளே உணர வல்லவை, சுவைக்க வல்லவை. ஏனைய செவிகளுக்கு இவை புலப்படா, பயன்படா. ஆதலின், தொல்காப் பியரும் இவற்றை மறைபொருள் என 'நரம்பின் மறைய' என்றார். கேள்வி என்னும் சுரப் பிரிவின் தொன்மையைக் காண்க.

"வல்லோன் தைவரும் வள்ளுயிர்ப் பாலை" என அகம்., 355, குறிப்பிடுவதையும் காணலாம். இப்பாலை, பாணர்கள் எல்லோரும் வாசிக்கக்கூடிய பாலை அன்று; அவர்களுள் வல்லோர்களே வாசிக்கக்கூடியது. இங்குக் குறிப்பிடும் பாலை இசை நுண்பிரிவுகளால் ஆன 22 கேள்விகளைக்கொண்ட பாலையாதலின், வல்லோன் தைவரும் பாலை என இஃது உணர்த்தப்பட்டது. சுருதி பிறழாது வாசிக்கும் இசைவல்லோர் அக்காலத்தே இருந்தனர். இப்பாலை இசை, வள்ளுயிர்ப்பாலை எனக் கருதப்பட்டதையும் கருதுக. இது வளம் அல்லது வளப்பம் தருவதாக மட்டுமன்றி, இசைக்கு உயிராகவும் இப்பாலை இசை முறை கருதப்பட்டது. 22 சுருதிகளை யும் 7 கிளை இசைகளையும் கொண்ட இசை அமைப்புத் தோன்றிய பின்னரே, இசைகள் பற்பலவாகப் பெரு கின; பற்பல இசைகள் நுண்ணலகுகள் கொண்டவை தோன்றும் வாய்ப்பு ஏற்பட்டது. உயிர்ப்பாலை என்பது எவ்வளவு இசை நுட்பம் தெரிந்து ஆக்கப்பட்ட பெயர் என்பதைக் காண்க. முன்பு ஐந்திசைப்பண் செவ்வழி யாகி இசையைப் பெருக்க வழிகாட்டிற்று. அதை இசை யைப் பெருக்கும் வழியாகக்கொண்டனர்; அதை உயிர் எனக் கொண்டார் அல்லர். இப்போது சில் செவித் தாகிய கேள்விப்பாலை இசைக்கு உயிர் எனக் கண்டனர்.

இங்குப் பாலையின் பெயர் இன்றி, (படுமலை, கொடி, போன்ற பெயரின்றி) பாலை என்றே இப் பாட்டுக் குறிப்பிடுவது, பாலை என்னும் இசை முறையையே குறிக்கும். அப்பழங்காலத்தே இதை உயிர் எனக் கருதத்தக்க அளவிற்கு இசையின் கணக்கு முறை, நுண்ணலகுமுறை செழித்தோங்கியிருந்தது; இவ்விசையின் நுண்முறையில் மக்கள் ஈடுபட்டிருந்தனர் என்பதற்கு அகநானூறு சான்று பகர்வதைக் காண்க.

எழுபெரும்பாலைகளுள் ஒன்ருகிய படுமலைப் பாலையைப் "படுமலை நின்ற பயங்கெழு சீறியாழ்" எனப் புறம் (135) குறிப்பிடுகின்றது. "படுமலை நின்ற நல் யாழ் வடி நரம்பு" என நற்றிணை (139) கூறுகின்றது. 'நைவளம் பழுநிய நயம்தெரி பாலை' என்னும் சிறுபாண் ஆற்றுப்படை. 'நயம் தெரிபாலை' என்னும் சொற்களைக் கருதுக. இப்பாலையிசையின் நயத்தை நுகர்ந்து, நையும் வளம், பழுத்து உதிர்ந்ததெனத் துய்த்தனர். நைவளம் என்பதே நட்டபாடை என்னும் இசையும் ஆகும் என்பர். நுண்சுருதிகள் இயன்ற இசைகளில் எவ்வளவு நயம் கண்டனர் என்பதைக் காண்க.

"தேம்பெய்து அமிழ்து பொதிந்து இலிற்றும்." "பாடுதுறை முற்றிய பயன்தெரி கேள்விக் கூடு கொள் இன்னியம் குரல் குரலாக, நூல்நெறி மரபிற் பண்ணி" எனச் சிறுபாண் ஆற்றுப்படை (226 - 30) கூறுகின்றது. பாடுதுறைகள் எல்லாம் தரவல்லது, அவற்றின் பயனையும் தெரிவிக்கக்கூடியது, கேள்வி நுண்சுருதிகள் கூடியது, சுருதிகளது கூட்டால், சுருதிகள் கூடுவதால், பெற்ற இசை, தேன்பெய்து, அமிழ்து பொதிந்து சுவை சொட்டியது எனத் துய்த்தனர். அதுவும் குரல் குரலாக நூல் நெறி மரபிற் பண்ணிய இசை, செம்பாலை (அரிகாம்போதி) இசை. இளங்கோவடிகள் காலத்திற்கு முன்பே சுருதி முறை எவ்வளவு பரவி யிருந்ததென்பதைக் காண்க.

பாடல் தொழிலின் பண்பாடும் தொன்மையும்

இசை நலனை நயந்து நயந்து துய்க்கும்முறையில் பாடல் தொழிலும் அமைந்திருந்தது. 'நயம் புரிந் துறையுநர் நடுங்கப் பண்ணி' பாடல் தொழில் நடந்த தெனப் புறம் (145) குறிப்பிடுகின்றது. "இசை யின்பத்தை விரும்பி உறைவார் அவ்விசை இன்பத்தால் தலை யசைத்துக் கொண்டாடும்படி" எனப் பழைய உரை இதற்குப் பொருள் கூறுகின்றது. கேட்டோர் இசை நயம் புரிந்தவர்; பெருமைக்காகத் தலையசைப் பவர் அல்லர். கேட்டோரும் இசை வல்லோர் ஆதலின்; இசையின் பெருவளத்தை, நுட்பத்தை, கலையின் பெருமிதத்தைக் கண்டு நடுங்கினர்போலும்! "யான் இசைப் பின் நனி நன்றெனப் பலபிற வாழ்த்த இருந்தோர்" எனப் புறம் (387) குறிப்பிடுகின்றது. 'நயம்புரிந் துறையுநர்,' 'நன்றென வாழ்த்த இருந் தோர்' என்னும் சொற்களை ஆழ்ந்து கருதுதல் தகும். இசை நயம் துய்ப்பதே தொழிலாகக்கொண்டு உறையும் ஒரு கூட்டத்தார் அப்பழையகாலத்தே வாழ்ந்தனர் என்பதும் தெரிகின்றது. இக்கூட்டத்தார் செவிக் குணவு இல்லாதபோது சிறிது வயிற்றுக்கும் ஈயும் இயல்பினர் போலும்!

மனைதோறும் இசை தவழ்ந்தது. "பாடு மனைப் பாடல் கூடாது நீடு நிலைப்புரவியும் பூணிலை முனிகுவ" எனக் காட்டுகின்றது நற்றிணை, 380-ஆம் பாட்டு. மனைகளில் மனைவி மக்களோடு இசை கேட்டு நலம் துய்த்து இசையால் பிணிக்கப்பட்டனர்; இசையால் பிணிப்புண்டு 'மென்பிணித்தம்ம' என மகிழ்ந்தனர்.

> *"மாலை முன்றிற் குறுங்காட் டின்னகை*
> *மனையோள் துணைவி யாகப் புதல்வன்*
> *மார்பின் ஊரும் மகிழ்நகை இன்பப்*
> *பொழுதிற் கொத்தன்று மன்னே*
> *மென்பிணித் தம்ம பாணன தியாழே."* —ஐங். 416

அப் பழைய காலத்தே தமிழ் மக்கள் கையாண்ட பாடல் தொழிலும் அவர் மேற்கொண்டிருந்த இசை முறையைப் போன்றே மிகு நுண்மை வாய்ந்திருந்தது என்பதைக் காட்டப் புறநானூற்றில் ஒரு குறிப்பும் உள்ளது. கொல்லி மலையை ஆண்ட வல்வில் ஓரி என்னும் பெருந்தகை, பழம்பெரு வள்ளல்களுள் ஒருவராய்க் கருதப்படுபவர், வேட்டம் கருதிக் கொல்லி மலைக்குச் சென்றிருந்தார். அம்மலை வழியே வன்பரணர் பாணர் சுற்றத்தோடு சென்றுகொண்டிருந்தனர்; ஓரி, வேட்டையாடிய திறத்தைக் கண்டு இவன் 'விலைவன் (விலைக்குக் கொல்பவன்) போலான்; செல்வத் தோன்றலே' எனக் கருதிப் பாண் சுற்றத்தோடு அவன் முன்சென்று இசை பாடினர். இவ்வாறு பாடிய இசையை, "மூவேழ் துறையின் முறையுளி கழிப்பி" எனப் புறம் (152) கூறுகின்றது. இங்குப் பாடல் தொழிலின் அரிய நுட்பங்கள் காணப்படுகின்றன. பாடல் தொழிலின் முறைகள் அப்பழங்காலத்தே சிறந்த முறையில் வரையறை செய்யப்பட்டிருந்தன. இவற்றைப் 'பாடுதுறை' என்றே அக்காலத்தே குறிப்பிட்டனர். துறை என்பது பெரியதொரு பிரிவின் உட்பிரிவை உணர்த்தும். திணை துறை என்பன பழைய பாகுபாடுகள். 'ஓரி,' என்னும் பெயரே ஆரியர் கலப்பிற்கு முந்திய அப்பழங்காலத்தை உணர்த்தும். அப்பழைய காலத்தே, பாடல் தொழில், 21 துறைகளில் நடைபெற வேண்டும் என்பதும் அவற்றை முறைப்படி பாடவேண்டும் என்பதும் வரையறை பெற்றிருந்தன. இவை அப்பழங்காலத்தே இசை பெற்றிருந்த உயர்ந்த நிலையை, அதன் பெருவளத்தைக் காட்டும். இக் குறிப்புகளைத் தெரிவித்தபோது சென்னைப் பல்கலைக் கழக இசைப் பேராசிரியர் சாம்பமூர்த்தி அவர்கள் இவற்றை மிகமிகப் பாராட்டினர்; மிகமிக வியந்தனர். ஓர் இராகத்தில் இயன்ற ஏழு சுரங்களுள் ஒவ்வொன்றையும் உயிர்ச் சுரமாகக் (ஜீவசுரமாகக்) கொண்டு, மெலிவு, சமன், வலிவு என்னும் மூன்று நிலைகளிலும் பாட,

மூவேழ் துறையாகும். இவ்வாறு பாடுதல் மிக மிக அரிய முறை; இவ்வாறு எல்லோரும் பாடுதல் இயலாதது; இசையில் மிகவும் வல்லவர்கள், மகா வைத்தியநாத ஐயர் போன்றவர்களே இவ்வாறு பாடினர்,'' என்னும் அரிய விளக்கத்தையும் அவர் தந்தார்.

'பண்ணென்னும் பாடற் கியைபின்றேல்?' என்னும் குறள் உரையில் பரிமேலழகர் குறிப்பிடும் வண்ணங்கள், நலித்தல், மெலித்தல், உருட்டல், தாக்கல் உள்வாங்கல் முதலியன பாடல் தொழிலின் அணிகள்—அலங்காரங்கள், இவற்றிற்கு மேற்பட்டது, இவற்றினும் நுண்மை வாய்ந்தது, திறமை வாய்ந்தது, மூவேழ் துறையின் முறையுளி, பாடல் தொழிலை நடத்தல். இக்காலத்தில் இத்துறைகளுள் சில வற்றையே அலங்காரங்களுடன் சேர்த்துப் பாடி, பாடல் தொழிலை நிறைவேற்றுகின்றனர்.

இவ்வாறு பாடுவது, ஆலத்தி, ஆளத்தி, ஆலாபனம், ஆலாபனை என்றெல்லாம் பெயர் பெறும். இவை எல்லாம் பொருள் சிறவாத பெயர்கள். ஒருவர் முன்னர், ஒன்றை எடுத்துச் சுற்றி அசைத்தல் ஆலத்தி எனப்படும். கற்பூர ஒளியை அல்லது மஞ்சள் நீரை ஒரு தட்டில் எடுத்துச் சுற்றி அசைத்தல் அல்லது அலைத்தல் ஆலத்தி என இன்றும் வழங்குகிறது. ஆலும் தீ, ஆலத்தியாயிற்றுப்போலும்! இச்சொற்கள் பாடல் தொழிலுக்கு ஆகும்போது, இசையை எடுத்து அவையோர்முன் சுற்றி அசைத்தல் என்று பொருள் தரும்போலும்! இசை நுட்பம், பொருள் செறிவு, இச் சொற்களிற் காணப்படுகின்றனவா என்பதைக் கருதுக. சிறுமகளிர் சிற்றில் விளையாட்டுச் சொற்கள்போல அமைந்தவை இவை. இவை கணக்கு முறைப்படி அமைந்த இசையின் பாடல் தொழிலை உணர்த்த எவ்வாறு எழுந்தனவோ! எவ்வாறு இசைச் சொற்களாக இடம் பெற்றனவோ! துறை என்னும் பழைய

பெயரையும் கருதுக. துறை என்பது வரையறைபெற்ற ஒரு பிரிவை உணர்த்தும். இராகம் என்பது சொற்கள் அற்ற ஒலியை அல்லது நாதத்தைத் தொழிற்படுத்தி உணர்ச்சியை எழுப்பும் ஓர் அரிய இசைப்பகுதி, நுண் கலைப்பகுதி. இதை எவ்வாறு, எவ்வாறு, எடுப்பது, நடத்துவது, முடிப்பது என்றெல்லாம் வரையறை வேண்டும். கண்டவர் கண்டவாறு பாடல் தொழிலை வரையறை இன்றி நடத்தினால் குழப்பமே நேரும். இவ் வரையறைகளை ஆலத்தி முதலிய சொற்களுள் ஏதாவது ஒன்று உணர்த்தவல்லதாகுமா? கருதுக. பாடுதுறை என்ற சொல் இப்பாகுபாடுகளை உணர்த்த வல்லது. துறை என்னும் சொல் இன்றும் வழக்கத்தில் உள்ளது. நீர்த்துறை, கடற்றுறை ஆற்றுத்துறை முதலிய சொற்களைக் காண்க. நீர், ஆறு, கடல் முதலிய வற்றுள், மக்கள் இறங்க, குளிக்க, நீந்த, மூழ்க, கரை யேற வரையறை செய்யப்பட்ட இடங்கள் அல்லது பிரிவுகள் துறை எனப்படும். இசை என்னும் வெள்ளம் எங்கேயாவது இழுத்துச் செல்லாதபடி, பயமின்றி இறங்க, இசையில் மிதந்து மிதந்து திளைக்க, திளைத்துத் திளைத்து நீந்த, மூழ்க, மூழ்கி மூழ்கி, முத்தை, மணி யைப் பொன்னைப் பொருளை வாரிவாரி எடுத்து அவை யோர்முன் வீசத்தக்க இடங்களாக அமைவது இசைத் துறை. பாடுதுறை என்னும் பழைய பெயர், எவ்வளவு பொருள் செறிந்ததாக அமைந்துள்ளது! எவ்வளவு நுட்பம் வாய்ந்தது! எவ்வளவு எவ்வளவு பாடு தொழில் நுட்பங்களை உணர்த்த வல்லது என்பவற்றை அறிக. தித்திக்கும் தீம் சுவை உணவை இழந்ததைப் போன்று இச் சொல்லையும் இழந்தது தமிழ் இசை உலகு.

தோன்மையை உணர்த்தும் புறச்சான்றுகள்

வடமொழி இசை நூல்களுள் முந்தியது, மிக்க தொன்மை வாய்ந்தது பரதமுனிவரின் நாட்டிய நூல். நாட்டியம் என்பது தமிழ் நாட்டில் வழங்குவதுபோல

நடனத்தையே இங்குக் குறிப்பதன்று. பரதமுனிவர் காலத்தில் இச்சொல் நாடகத்தைக் குறித்தது. பரத முனிவர் எழுதிய நாட்டிய நூலும். தமிழ் மொழியில் நாட்டியம் என்பது பொருள் தருமாறு, நடனத்தையே பற்றி எழுதிய நூல் அன்று. நாடகத்தைப் பற்றிய அவர் நூல், நாட்டியத்தையும் இசையையும், மொழி இலக்கணத்தையும் யாப்பையும் பற்றிய ஒரு தொகுப்பு நூலாய் அமைந்தது. அவர் நூலில் காணும் நாட்டியத்தைப்பற்றிய குறிப்புக்கள், அவர் தாமே எந்த நாட்டிய முறையையும் வகுத்ததாய் விளக்கவில்லை. அங்குக் குறிப்பிடப்படும் நாட்டியமும் தென்னாட்டிலிருந்து மேற்கொண்டது என அவர் நூலே காட்டும். அவற்றை இங்கு விளக்குதல் பொருந்தாததாகும். அவர் தரும் இசைக் குறிப்புக்களே இங்கு ஆராயப் படுவன. அக்குறிப்புக்களும் தென்னாட்டின் இசைச் சிறப்பை விளக்குவனவாகவே அமைகின்றன.

பரதமுனிவரின் நாட்டிய நூல் 5-ஆம் அத்தியாயம் **31-32**-ஆம் சுலோகங்கள், தேவர்களும் தானவர்களும் கூடியிருந்த சபையில், தேவஸ்துதி, சித்ர, தக்ஷிண மார்க்கத்தில் ஏழு வகைகளாக நாரதரைப்போன்ற இசை வல்லவர்களால் (கந்தர்வர்களால்) பாடப்பெற்றது எனக் கூறுகின்றன. அவை :

"சித்ர தக்ஷிண வ்ருத்தே, து, ஸப்தரூபே ப்ரகீர்த்திதா
ஸஉபாஹனே ஸகிர்கீதே தேவஸ் துத்ய பினந்திதே
நாரதாத்யைஸ்து கந்தர்வை: ஸபாயாம் தேவதானவ:"

என்பவை.

இவற்றுள் நாம் ஆராய வேண்டுவது "தக்ஷிண வ்ருத்தே" என்பது. இந்நாட்டிய நூலின் உரையாசிரியர் அபிநவகுப்தரும், ஆங்கிலத்தில் மொழி பெயர்த்த மதன்மோகன் கோஷ் என்பவரும், இதற்குத் 'தக்ஷிண மார்க்கம்' எனப் பொருள் கண்டனர். தக்ஷிண மார்க்கம் என்ற பெயரே அம்மார்க்கம் வழங்

கிய இடம் தென்னாடு என்பதைக் குறிக்கும். தக்ஷிண மார்க்கம் என்பது ஆறு நுண்ணிய தாள வகைகளுள் ஒன்று. இவை ஷண்மார்க்கம் (ஆறு நெறிகள்) எனப் பெயர்பெறும். சென்னைப் பல்கலைக் கழகப் பேராசிரியர் எழுதிய தென்னிந்திய இசை நான்காம் புத்தகத்தில் இவற்றின் விரிவைக் காண்க. இப்பேராசிரியர், "இத் தாளம் மிகமிக நுண்ணிய கால அளவைக்கொண்டது. இத்தாளத்தில் பாட்டுப்பாடுதல் எல்லோராலும் இயன்றதன்று. இசையில் மிகமிக வல்லவரான மகா வைத்தியநாத ஐயரே இத் தாளத்திற்குப் பொருந்தப் பாடியவர்" என்னும் அரிய விளக்கமும் தந்தார்.

இச்சுலோகங்களில் "ப்ரகீர்த்திதா நாரதாத்யைஸ்து கந்தர்வை:" என்னும் பகுதியை ஆழ்ந்து கருதுதல் வேண்டும். கீர்த்திபெற்ற நாரதரைப்போன்ற இசை வல்லவர்களால் தக்ஷிண மார்க்கத்தில் பாட்டு நடைபெற்றதுஎன இஃது உணர்த்துகின்றது. தக்ஷிண மார்க்கம் என்னும் தென்னாட்டுத் தாளமுறை எவ்வளவு புகழ் பெற்றிருந்தது என்பதைக் காண்க. நுண்ணிய தாள முறையில் பாடும் இசையும் மிக நுண்ணிதே ஆதல் வேண்டும் என்பது வெளிப்படை. 'இவ்வளவு நுண்ணிய முறையில் பாடும் இசை தென்னாட்டில் வழங்கி வந்தது. அதற்கேற்ற நுண்ணிய தாளமுறை தக்ஷிணமார்க்கம் என்று பெயர் பெற்றது. இதைப் பரதமுனிவர் அறிந்திருந்தார்,' என்னும் இவற்றிற்கும் பரதமுனிவரின் நாட்டிய நூலே சான்று பகர்வதைக் காண்க.

இம்முனிவரின் நாட்டிய நூலில் வேறு சான்றுகளும் உள. அவற்றுள் ஒன்று, தென்னாட்டு நாட்டிய முறையையும், இசையையும் பற்றியதைக் கீழே காண்க.

> *"தத்ர தாக்ஷிணாத்ய ஸ்தாவத், பகு நிருத்த, கீத, வாத்ய, கைசிகி, ப்ராயாக, சதுர, மதுர, லலித அங்க அபிநயஸ்ச,"*

என்னும் இக்குறிப்பு நாட்டிய நூலின் நாலாம் அத்தியாயத்தில் காணப்படுவது. "பற்பல நாட்டியங்களும், கீதங்களும், வாத்தியங்களும், நயம் மலிந்த, அழகு பொருந்திய, திறமை மிக உடைய, இனிமை வாய்ந்த, மென்மையும் நுண்மையும் பெற்ற மெய்ப் பாடுகள் (அங்க அபிநயங்கள்) தென்னாட்டில் காணப் படுகின்றன," எனப் பொருள்படுவன, பரதமுனி கூறியவை. தென்னாட்டின் நாட்டியக்கலை பரதமுனியின் மனத்தைக் கவர்ந்திருந்தது. இவ்வாறு பாராட்டிக் கூறுதற்கு அவர், இக்கலையின் நயம், நுண்மை, மென்மை, திறன், இனிமை முதலியவற்றை எவ்வளவு ஆழ்ந்து அறிந்திருத்தல் வேண்டும்.! இந்நாட்டியம் பெற்ற பாராட்டுக்கள் இசையையும் சேருவன. இசையின்றி நாட்டியம் இல்லை. இசை, நுண்மையும் மென்மையும், திறனும் நயனும், பெற்றாலன்றி, நாட்டியமும் நாட்டியத்தின் மெய்ப்பாடுகளும் இப்பண்புகளைப் பெறு; ஆதலின், பரதமுனிவர் கண்ட நாட்டியப் பண்புகள் யாவும் இசையையும் தாமே சென்று அடைகின்றன. பரதமுனிவர் சிறந்த அறிஞர். அவர் காலத்திற்கு முன்பே அவரால் பாராட்டப்படும் அளவுக்கு, தென்னாட்டில் இசையும் நாட்டியமும் வளம்பெற்று வளர்ந்து மேன்மையுற்றிருந்தன என்பதற்கு அவர் நாட்டிய நூலே சான்று பகர்கின்றது. தென்னாட்டின் முறையை (மார்க்கத்தை) வடநாட்டவர் விரும்பினர்; அம்முறையைக் கையாள வல்லவர்களைத் தேடிப் பெற்றனர் என்பதும் தெரிகின்றது.

பரதமுனிவர் கி. பி. நான்காம் நூற்றாண்டினர் என்பர் சிலர். சிலர் கி. மு. 2–ஆம் நூற்றாண்டினர் 5–ஆம் நூற்றாண்டினர் என்றும் கூறுவர். அவர் எக்காலத்தவராயினும், அவர் காலத்திற்கு முன்பே தென்னாட்டில் மிகமிகச் சிறப்புற்றுச் செழித்தோங்கியிருந்தன இசையும் நாட்டியமும் என்பதைக் காண்க.

---

5. முடிவுரை

காலமென்னும் கடுந்திறல் ஊர்தி நம்மைக் காடு மேடெல்லாம் இழுத்துச் சென்றது; மதுரை மூதூரில் புகுந்த நம்மை முல்லையங்கானத்துள் கொண்டு சேர்த்தது; எகிப்தியர் நாட்டை எட்டிப்பார்த்தோம்; திறல் மிகு கிரேக்கர் நாட்டிலும் திரிதரச் செய்தது; சீனர்தம் நாட்டையும் சேர்ந்தோம். உலகையே ஒரு சுற்றுகச் சுற்றியும் வந்தோம். பரதமுனிவரைக் கண்டோம். அவர் காலத்திற்கு அப்பாலும் சென்றோம். கல் தோன்றி மண் தோன்றாக் காலத்திலும் காலை வைத்தோம்.

வரல் முறை மருங்கு

அப்பழைய காலத்தே முல்லை நிலத்தில் முளைத்து வளர்ந்தது முல்லை இசை. இது 'தொன்றுபடு முறையில்' ஐந்திசை யாழாக அலர்ந்தது. இதை வளர்க்கச் 'செவ் வழி' கண்டனர். இது செழித்து வளர்ந்து எழுபெருங் கிளைகள் கிளைக்க, இருபான் இரண்டு பிரிவுகளாய் ஓடி, தமிழ் நாடெங்கும் படர்ந்து தழைத்துப் பூத்துப் புது மணம் வீசிற்று. இப்பூக்களின் கண்கவர் வனப்பையும் உளங்கவர் மணத்தையும் தேடி மொய்த்தன தேனுண் வண்டுகள். இத் 'தொன்முறை இயற்கையின்' தோன்றி யவை எழுபெரும்பாலைகள், அவை ஏற்ற சுருதிகள், பற்பல இசைகள். இந்திய நாட்டில் இன்றுள்ள இசை முறைகளுள் முன்னே தோன்றி மூத்தது, முழுவளம் பெற்றது, நுண்மையில் தொன்மையும் வாய்ந்தது, தமிழ் இசை என இவ்வாய்வு நூல் காட்டும்.

இளங்கோவடிகள் காலத்திற்குச் சில நூற்றாண்டு களுக்கு முன்பே வேறு இசை முறைகள் தமிழ்நாட்டின் இசை முறையுடன் கலந்தன. அடிகள் காலத்தில் இக் கலப்பு 'வம்புறு மரபு' எனக் கருதப்பட்டது. இங்கு

நேர்ந்தது பண்பாடுகளின் கலப்பு. புதுமுறையில் சிறந்தவற்றைத் தமிழ் மரபின்படி மாற்றி மேற்கொண்டனர். இத்தகு கலப்பு மக்களுக்கு ஆக்கம் தருவது; ஊக்கமும் சேர்ப்பது. வழங்கலும் பெறுதலும் வாழ்க்கையின் இயல்பு. தேங்கிய நீரில் தெளிவறல் திண்ணம். பிற பண்பாடுகளிலிருந்து சிறந்தவற்றைத் தமிழ்முறை மேற்கொண்டவாறு தமிழ் முறையிலிருந்து பிறர் மேற்கொண்டவை பற்பல. இவற்றைக் காண வேறு ஆய்வு நூல் ஒன்றே வேண்டுவதாகும். புதிய பண்பாட்டின் கலப்பு, புதிய இசை முறைகளைத் தந்தது. ஒரே முறையைக்கொண்ட குரல் திரிபு, இடமுறைத் திரிபு, வலமுறைத் திரிபு, தற்கிழமைத் திரிபு என வளரவும் இசைகள் மிகப் பலவாகப் பெருகின.

இருள்படு காலம்

இளங்கோவடிகளின் காலத்திற்குப் பிறகு, தமிழ் நாட்டைப் பேரிருள் சூழ்ந்தது. இவ்விருள்படு காலத்தே நேர்ந்த மாறுதல்கள் பற்பல. தமிழ் நாடு அயலார் கைப்பட்டது. தமிழ் நாட்டின் தென்பகுதியைக் களப்பிரர் கைப்பற்றினர். வடபகுதியைப் பல்லவர் கைப்பற்றினர். களப்பிரர் புத்தமதத்தை மேற்கொண்டவர்; பல்லவரோ, சமணமதத்தை ஏற்றவர். இவர்களது ஆட்சிமொழி முறையே பாலியும் பிராகிருதமும் ஆயின. இம்மொழிகளுக்குத் தொடர்புடைய வடமொழிக்கே இவர்கள் பேராதரவு அளித்தனர். இவர்களது அரசியல் ஆணைகள் பிராகிருதத்திலும் வடமொழியிலுமே கல்வெட்டுக்களில் காணப்படுவன. பல்லவர் காஞ்சியில் வடமொழிக் கல்லூரி ஒன்றை நிறுவி வடமொழியைப் பரப்பினர். இக்கல்லூரி பல்கலைக் கழகமாய்ப் பெருகி வடநாட்டு ‘நளாந்தா’வைப் போன்று சிறந்து விளங்கிற்று. இதிற் பயின்ற மாணவர்கள் உண்டியும் உறையுளும் இலவசமாகப் பெற்றனர். திக்நாகர் என்ற சிறந்த பௌத்த ஆசிரியர் இங்கு விளங்கினர். இவர் மாணக்கர் தர்மபாலர்

என்பவர் காஞ்சியில் கல்வி பயின்று, பின்னர் நளாந்தாவில் பயின்று, அப்பல்கலைக் கழகத்திற்கே தலைவராயினார். வடநாட்டிலிருந்து பலர் தென்னாடு போந்து காஞ்சியில் வடமொழி பயின்றனர். கடம்பர் குல முதல்வன், வேதங்களை நன்கு பயின்றவன், மயூரசர்மா என்பவன், தன் ஆசிரியர் வீரசர்மாவுடன் காஞ்சியில் வடமொழி பயின்றான் எனக் (கி. பி. 345-கி. பி. 370) கல்வெட்டு ஒன்று கூறுகின்றது. தென்னாட்டில் கடிகாசலம், வாகூர் என்னும் இடங்களில் வடமொழிக் கல்லூரிகள் இருந்தன. இங்குப் பயின்ற மாணவர் உண்டியும் உறையுளும் இலவசமாகப் பெற்றனர். இவற்றிற்குப் பல ஊர்கள் இறையிலியாக விடப்பட்டன. குடுமியாமலையில் இசையைப்பற்றிய கல்வெட்டும், சிதம்பரம் நாட்டியக்கலைக் கல்வெட்டுக்களும் வடமொழியிலே எழுந்தன. இந்திய நாட்டின் புண்ணிய நன்னகரங்கள் ஏழனுள் தென்னாட்டில் இடம் பெற்றது ஒன்றே. அதுவும் காஞ்சியே. காளிதாசர் நகரங்களுள் சிறந்தது காஞ்சி (நகரேஷு காஞ்சி) என்று புகழ்வாராயினர். கி. பி. 3 ஆம்-நூற்றாண்டிலிருந்து 7-ஆம் நூற்றாண்டு வரையில் இந்த நிலையே தமிழ் நாட்டில் நிலவியதென்பர் ஆராய்ச்சியாளர்.*

இவ்வாறு வடமொழிக்கு உறைவிடமாகி வடமொழியைப் பரப்பியது காஞ்சி. இது, 'கலை வாழ் காஞ்சி'யாகி, அப்பர் பெருமான் புகழும் 'கல்வியிற் கரையிலா காஞ்சிமா நகர்'† ஆகி, வடமொழிக் கலைஞர் பலரைத் தந்தது. வடமொழி நூல்கள் பற்பல தோன்றின. வடமொழி, அரசியல் மொழி, அரசினர் ஆதரவு பெற்ற மொழி, அவர் பரவச்செய்த மொழி ஆனபோது வடமொழியைப் பயின்றோரே பேராதரவு

* இவற்றிற்குரிய சான்றுகளையும் இவற்றின் விரிவையும் பண்டாரத்தார் இயற்றிய தமிழ் இலக்கிய வரலாற்றில் காண்க.

† திருக்கச்சி மேற்றளி, 8.

பெற்ருேர் ஆதல் வேண்டும். தமிழ்மொழியைப் பயில்வோர் சிலரே ஆதலும் இயற்கையேயாகும். பிறமொழியாளர் ஆட்சியில் இத்தகு மாறுதல்கள் நேர்தல் இயற்கை என்பதற்கு அண்மையில் நாட்டை விட்டகன்ற ஆங்கிலேயர் ஆட்சியே சான்று பகரும். ஆங்கிலேயர் ஆட்சியில் மக்கள் ஆங்கிலத்தையே விரும்பிப் பயின்றதை, ஆங்கிலத்தில் பற்பல நூல்கள் எழுந்ததை, தமிழ் மொழி பயிலுதல் குறைவுற்றதை, ஆங்கிலம் பயின்ருேரே உயர்ந்த பண்பாடு உடையவர் எனக் கருதப்பட்டதை, ஆங்கிலம் கற்ருேருக்கே அரசினர் பேராதரவு அளித்ததை ஒப்பு நோக்குக.

இவ்வாறே பிற மொழியாளர் ஆட்சியில் அக்காலத்தே நிகழ்ந்தன. மக்கள் பலரும் வடமொழியையே பயில்வாராயினர். வடமொழி பயின்ருேரே பண்பாடு மிக்கவராகக் கருதப்பட்டனர். ‘அரசன் எவ்வழி, குடிகள் அவ்வழி,’ என்பது பழமொழி. வடமொழியைக் கலந்து பேசுவதும் எழுதுவதும் பண்பாட்டின் அறிகுறியாகக் கருதப்பட்டன. ஆங்கிலேயர் ஆட்சியில் நேர்ந்ததைப்போன்றே தமிழ் மக்கள் நடை, உடை, பேச்சு, எழுத்து எல்லாம் மாறின. அவர்தம் பண்பாடு கலக்குண்டது. எல்லாத் துறைகளிலும், மொழி, கலை எங்கும், வடமொழியே புக்கது. வடமொழியின் தொடர்பு கொள்வதே பெரும்புகழைத் தருவதாயிற்று. தமிழ்க் கலைகள் இலக்கியம், ஓவியம், சிற்பம், இசை யாவும் வடமொழிச் சொற்களை மேற்கொண்டன. தமிழ் இலக்கியங்கள் தலை எடுக்காது தாழ்ந்து கிடந்தன; மறையவும் தொடங்கின. இதைப்போன்றே தமிழ் இசையும் தலை எடுக்காத நிலைமையும் நேர்ந்தது; தமிழ் இசைப் பெயர்களே மறையத் தொடங்கின.

நட்பு முறையின் ஆகிய இசைமுறையை நான்கன் தொடர்பு முறையை அல்லது உழைக்கிரமத்தை (சட்ஜ மத்திம பாவத்தை) ஏற்க மறுத்த மக்கள், தொன்று தொட்டுத் தங்கள் முன்னோர் கையாண்ட நரம்

பின் பெயர்களையே மாற்றி வடமொழிப் பெயர்களாய்க் கொண்டனர். அயலார் ஆட்சியின் வன்மையும் வட மொழிப் பற்றும் படிப்படியே குறையக் குறையப் பழை மைப்பற்று மக்களிடை எழுந்தபோது பழைய இசை முறைகளைத் தேடுவாராயினர். மீண்டும் தமிழ்ப்பண்பு தலை தூக்கிற்று. இக்காலத்து இசை முறைகள் பண் முறை எனப் பெயர்பெற்றன. பண் என்னும் பெயர் பழைய தமிழ்ப் பெயராயினும், அது பழங்காலத்தே இசை முறையை உணர்த்தக் கையாளப்பட்டதன்று. யாழ் என்பதே மிகப் பழைய இசைமுறை என முன்பே கண்டோம். அதன்பின் தோன்றியது பாலை இசை முறை; அதன்பின் தோன்றியது பண் இசை முறை. இவற்றுள் ஒவ்வொன்றிற்கும் இடைப்பட்ட காலம் ஒவ்வோர் ஆயிரம் ஆண்டாகவேனும் இருத்தல் வேண்டும். ஆதலின், பிற்காலத்தே எந்தெந்த யாழுக்கு எந்தெந்தப் பண் பொருந்தும் என்பதிலும், எந்த யாழுக்குரியது எந்தப் பாலை என்பதிலும், எந்தெந்தப் பாலைக்குரியன எந்தெந்தப் பண் என்பதிலும் பெருங் குழப்பங்கள் நேர்ந்தன என ஒருவாறு முன்பு கண்டோம். இந்நிலை பழைய உரையாசிரியர்கள் காலம் வரையில் காணப்படுவது. உரையாசிரியர்கள் காலம் வரையில் சுரங்களின் பெயர்கள் மட்டும் மாறி யிருந்தன. இசை அமைப்புக்களின் பெயர்கள் (இராகங் கள் அல்லது பண்களின் பெயர்கள்) மாறின அல்ல. அதன் பிறகே, பண்களின் பெயர்களும் மாறத்தொடங் கின; மறைந்தன. இவ்வாறு நேர்ந்ததன் காரணத் தையும் ஒருவாறு காணுதல் தகும்.

மாறு பெயர்க் காலம்

பல்லவர்களே தமிழை வளர்க்க முன் வந்தனர்; தமிழர்களாகவும் மாறினர்; தமிழும் ஆட்சிமொழியாக இடம்பெற்றது. மக்களிடையே பழைமைப் பற்றும் தமிழ்ப்பற்றும் மிக்கன. ஆயினும், வடமொழித் தொடர்பு தமிழ்மக்களை விடவில்லை. வடமொழியுடன் பழகிய

பின்னர் அம்மொழியில் ஒரு புது நன்மையை மக்கள் கண்டனர். இந்திய நாடு பற்பல மொழிகள் வழங்கும் நாடு. அம்மொழிகளும் தம்முள் பலவாறு வேறுபடுவன. அவை பலவற்றுள் ஒரு மொழிக்கும் மற்ருெரு மொழிக்கும் தொடர்பு காண்பது அரிது. வடமொழி, வடகோடி இமயத்திற்கும் தென்கோடிக் குமரிக்கும் ஒரு தொடர்பைத் தரும் மொழியாக அமைந்தது. வடநாட்டு அறிஞர்களின் கருத்தை, அவர் கவிகளை, கற்பனைகளை அறிய வடமொழிப் பயிற்சி சிறந்த வாய்ப்பை அளித்தது. அவ்வாறே தென்ஞட்டிற் சிறந்த அறிஞர் கருத்தை வடநாட்டவர் போற்றும் வாய்ப்பையும் அம்மொழி தந்தது. இதன் பயனுய்த் தென்ஞட்டின் வழிபாட்டு முறை (பத்தி மார்க்கம்) வடநாட்டில் பரவியது என்பர். இதைப் போன்றே வடமொழித் தொடர்பு தென்கலைக்கும் வட கலைக்கும் அளித்த நன்மைகள் பல. ஆதலின், அரசியலாரின் முயற்சி இன்றியே, இப்போது வடமொழியை மக்களே பொதுமொழியாக மேற்கொண்டனர். கேரளத்தில் தோன்றி, காஞ்சியில் பயின்று காஞ்சியில் வளர்ந்த சங்கரர், தாம் இயற்றிய பிரமசூத்திரத்தின் பேருரையை, மற்றும் அவர் எழுதிய பல்வேறு நூல்களைப் பழைய மலையாளத்தில் (பழந்தமிழில்) எழுதினுர் இலர். தமிழ் நாட்டில் திருப்பெரும்பூதூரில் பிறந்து காஞ்சியில் வாழ்ந்து, ஆழ்வார்களின் 'அன்பு விளைத்த அருந்தமிழ்' அதனில் ஆழ்ந்தும், அதையே அருந்தியும் வளர்ந்த இராமானுசரும், அவர் தத்துவக் கருத்துக்களைத் தமிழ் மொழியில் எழுதினுர் இலர். இப்பேரறிஞர் இருவரும் தத்தம் கருத்துக்களை, நூல்களை வடமொழியிலே எழுதினர். வடமொழியில் எழுதியதால், இவர்களின் அரிய கருத்துக்கள் வடநாடெங்கும் பரவின; போற்றப்பெற்றன; பயன் அளித்தன. ஆதலின், மக்கள் விரும்பிப் பயில்வது வடமொழியாயிற்று, அறிஞர்கள் எழுதுவனவும் வட மொழி நூல்களே ஆயின. வடமொழியைப் பரப்பிய அயலார் ஆட்சி அகன்றபோதும் வடமொழி

தமிழ் நாட்டைவிட்டு அகன்றிலது. வடமொழியிலேயே சிறந்த நூல்கள் எழுந்தன. ஆங்கிலம் புகும் வரையில் வடமொழியே தமிழ் நாட்டில் அதன் ஆட்சியைச் செலுத்தி வந்தது. ஆங்கிலம் தந்தது பற்பல அயல் நாட்டின் தொடர்பை, பற்பல அயல் மொழியாளர் கருத்தின் தொடர்பை. ஆங்கில மொழியின் சிறந்த பண்பாடும், அதன் சார்பற்ற திறனும், அதன் கலை வளமும், சொல்வளமும் மக்கள் மனத்தைக் கவர்ந்தன. ஆங்கிலம் வடமொழியைவிட மிகு பயன் தருவ தாயிற்று. ஆங்கிலம் பயின்றபின் மக்கள் வடமொழியை விரும்பாராயினர். ஆங்கிலம், வடமொழியின் இடத் தைப் பெற்று, தானே, எவர் முயற்சியும் இன்றி, பொதுமொழியாய் அமைந்துவிட்டது. ஆங்கிலத்தை நாட்டைவிட்டு அகற்றச் சட்டம் வகுத்து அரசியலாரே முற்படினும் மக்கள் அதற்கு உடன்பட்டார் இலர்; வெளியேற்றுவதை எதிர்க்கவும் செய்தனர். இப்போது ஆங்கிலத்தைப்பற்றி மக்களிடையே நிலவும் உணர்ச் சியே அக்காலத்தே, ஒருவாறு, வடமொழியைப்பற்றி நிலவியது என்னலாம். தமிழ் மீண்டும் வளம் பெற்ற தெனினும், அறிஞர் வடமொழித்தொடர்பை விட உடன்பட்டாரிலர்.

வடமொழித் தொடர்பால் நேர்ந்த மாற்றம் இசை உலகிலும் புக்கது. இசைப் பெயர்கள் எல்லாம் முன் போலச் சுரங்களின் பெயர்கள் மட்டுமன்றி, எல்லாப் பெயர்களும், வடமொழிப் பெயர்களாய் மாறின. இம் மாற்றம் தமிழ் இசை முறைகளை வடநாட்டார் அறியவும் அவற்றைப் பாராட்டவும் பெரிய வாய்ப்பை அளித்தது. "வேறு திசை ஆடவர்கள்கூடி இசை தேரும் எழில் வேதவனமே" என ஞானசம்பந்தர் கூறியதைக் காண்க. மறைக்காடு மட்டுமன்றித் தமிழ்நாடே, வேத வனமாய், இசைவனமாய்த் திகழ்ந்தது. குலோத்துங்க சோழன், வேதாத்தியயனத்தை விருத்தி செய்யவும், வியாகரணம் சொல்லிக்கொடுக்கவும், திருவரங்முடை

யான் பட்டன், அம்பலக்கூத்தாடுவான் பட்டன், முதலிய 500 தமிழ் நாட்டுப் பார்ப்பனர்களை வேங்கி நாட்டில் குடி ஏற்றினன்; அவர்களுக்கு இறையிலியாக நிலங்கள் விட்டான் என வேங்கிநாட்டு வடமொழிச் செப்பேடு ஒன்று கூறுகின்றது. ஆந்திரர் நாட்டில் இப்பார்ப்பனக் குடியினர் இன்றும் 'திராவிடலு' என வழங்கப்படுகின்றனர். இவற்றைத் தவத்திரு, சங்கராச்சாரியார் சுவாமிகள் அருளிய நன்மொழிகள் என்னும் நூலுள் 'நமது வேதங்களும் சாத்திரங்களும்—வியாகரணம்,' என்னும் தலைப்பின்கீழ்க் காண்க இக்காலத்தே வேதகானமும் (வேத அத்தியயனம்—வேதத்தை உரிய இசையோடு ஓதப் பயிற்றல்) வடமொழி இலக்கணமும் தமிழ் நாட்டிலிருந்து பிறநாடுகளுக்குப் பரவியதைக் காணலாம்.

வடநாட்டு இசை அறிஞர், சாரங்கதேவர் தமிழ் நாட்டுப் பண்முறைகளை நன்கறிந்திருந்தனர். அவர் நூல், சங்கீத இரத்தினகரத்தில் இவை இடம்பெற்றன. கல்லாடர் கூறியவாறு தமிழ் இசை முறை "வடமொழி மதித்த இசைநூல் வழக்கு" (கல்லாடம், 85) எனத் திகழ்ந்தது. இம்மதிப்பைப் பெறப் பெற எல்லாப் பெயர்களும் வடமொழிப் பெயர்களாய் மாறின: தமிழ்ப் பெயர்கள் மறையத் தொடங்கின.

ஏனைய துறைகளிலும், கலைகளிலும் தமிழ்ப்பெயர்களையே மக்கள் மறந்தது போன்றே இசைத் துறையில் இசையின் பெயரையே மறந்தனர்; இசைப் பண்பாடே மறைந்தது. பழைய இசைகள் புதுப்பெயர் பெற்று நடமாடின எனினும், எதற்கு எது புதுப்பெயர் எனக் காணவும் மக்கள் முயன்றாரிலர். அண்ணமலை அரசர் இசை உலகில் புகும் வரையில், எதற்கு எது புதுப் பெயர் எனக் காணும் ஊக்கமும் ஆர்வமும் தமிழ் நாட்டில் தோன்றுவாயின என்றும் கூறலாம்.

பழம்பெரு நாடுகளில் இத்தகு மாற்றங்கள் நேர்தல் இயல்பே. எகிப்தியர் நாட்டில் இத்தகு

மாற்றங்கள் நேர்ந்தன. அவர் பண்பாடும் மேம்பாடும் அடியோடு தொலைந்தன. எகிப்தியர் இருந்த இடம் தெரியாது மறைந்தனர். அவர்களுடனே அவர்தம் பண்பாடும் புதைகுழியில் புதைபட்டது. கிரேக்கர் பண்பாடும் அவ்வாறே அழிந்தது. கிரேக்கர் அவர்தம் பழைய இசை முறையை அடியோடு இழந்தனர். இந் நாடுகளைப்போலவே தமிழ் நாட்டில் பற்பல மாறுதல் கள் நேர்ந்தன எனினும், தமிழரின் பண்பாடு முற்றிலும் அழிந்துபடவில்லை. எத்தகு வெள்ளம் வரினும், எத்தகு புயல் வீசினும், அப்பண்பாடு வளைந்து வளைந்து கொடுத்து, மீண்டும் நிமிர்ந்தெழும் வன்மை யைப் பெற்றதாயிற்று. அதன் வேர் மிகுமிகு ஆழத்தில் உண்மையில் ஊன்றியதாதலின், எவ்வெள்ளத்தாலும் அதன் வேரைப் பறித்தல் இயன்றிலது; எப்புயலாலும் அதை வேருடன் சாய்த்தல் இயன்றிலது.

கைம்மாறு கருதாத் தொண்டு

இவற்றை எ.ல்லாம் காணும் அரிய வாய்ப்பைத் தந்தது, ஆயர்மகளிர் பாடிய முல்லைத் தீம்பாணி. இவ் வாயர் மகளிரை நாம் காண்பது முல்லை நிலத்தில் அன்று. இவர் எத்தனையோ தலைமுறைக்கு முன்பே முல்லை நிலத்தை விட்டுப் புறம் போந்தவர் ஆதல் வேண்டும். இவர்களைக் காண்பது மதுரை மூதூரின் அண்மையில். இவர்கள் முல்லை நிலத்தைவிட்டகன்ற போதிலும், முல்லை இசை இவர்களை விட்டிலது. இப்பாட்டாளி மக்கள் வாழ்வோடு கலந்து ஒன்றாகி இவர்கள் எங்குச் சென்றாலும் அங்கங்கும் இவர்க ளுடனே முல்லைத் தீம்பாணியும் சென்றிருந்ததைக் காண்க. ஆயிரம் ஆயிரம் ஆண்டுகளாக இத்தொல் முது இசையைக் காத்தளித்த பாட்டாளி மக்களுக்கும் இதைத் தம் காவியத்தில் ஒலிப்பதிவு செய்து ஒரு காதையாக்கி அழியாது காத்த இசைப்பேரரசர் இளங்கோவடிகளுக்கும் தமிழிசை உலகு என்றென்றும் நன்றி செலுத்தும் கடப்பாடுடையது. தமிழ் இசை

நூல்கள் எல்லாம் அழிந்த இக்காலத்தே, முல்லைத் தீம்பாணி தரும் ஒளியில்லையேல் தமிழிசையின் தொன்மையைத் தேடிப்பிடிக்கும் வழியே அற்றதாகும்; தொல்முது உலகப் பேரிசைகளுடன், உடனிருக்கும் வாய்ப்பையே தமிழ் இசை இழந்ததும் ஆகும்.

இம்மட்டோடு நிற்பதன்று அடிகள் தமிழ் இசைக்கு ஆற்றிய தொண்டு. பழந்தமிழ் இசையின் வரன்முறையை இசை நுட்பங்களை இடம் இடந்தோறும் பெய்து அடிகள் தம் காவியத்தையே இசைக் காவியமாக்கினர். இவ்வாறு இசையை இயலுடன் இணைத்ததே தமிழ் இசையை அழிந்து படாது காத்தது ஆகும். இசை இலக்கணங்கள் யாவும் எவ்வாறோ அழிந்தன. ஆனால், இயலுடன் இணைந்த இசைக் குறிப்புக்களே அழியாது நின்றன; தமிழிசை வரன்முறைக்கு வழிகாட்டியாய் அமைந்தன. இருபெருங் கலைகளும், இயலும் இசையும், ஒன்றுசேர்ந்து காலனை எதிர்க்கும் கடுந்திறல் எய்தினபோலும்! இளங்கோவடிகள் தமிழிசைக்கு ஆற்றிய தொண்டு ஈடற்றது ஆகின்றது.

தமிழ் மக்களின் பண்பாட்டோடு ஊறிக்கிடந்த இசைப்பற்று, தமிழ் நாட்டையே விட்டகன்றுவிட்டதெனக் கருதிய காலத்தில், இப்பற்று, எங்கோ பதுங்கியிருந்து, தொல்குடித் தோன்றல், அண்ணாமலை அரசரைப் பற்றிக்கொண்டது. இப்பேரரசர் 'இசை பெறு திருவின் வேந்தவை' ஒன்றையும், இசை தெரி குழு ஒன்றையும் நிறுவிச் சென்றார். இவற்றின் உழைப்பால் நீங்குதல் இல்லா நிலைபேற்றினைத் தமிழிசை அடையுமாக! இவ்வரசர் ஆற்றிய அரிய தொண்டிற்கு என்ன கைம்மாறு காணவல்லது தமிழ் இசை உலகு!

வாழ்க இளங்கோவடிகளின் இசை மரபு! வாழ்க அண்ணாமலை அரசரின் இசைப்பெருந்தொண்டு! பெருகுக இசை வளம்! பல்லாண்டு, பல்லாண்டு, வாழ்க தமிழ் இசை, தமிழ் இசை மரபு!

III

ஆய்வியல்
(இணைப்பு)

குறைநீக்கா தேற்ற குணம்தூக்கி நின்ற
திறன்ஆய்தல் செம்மை நெறி.

—ஈரடி இருநூறு.

1. முல்லைப்பண் ஆய்வு*

முல்லைப்பண்ணில் பயின்ற நரம்புகள்

தொல்காப்பிய காலத்தே முல்லைநிலத்தின் கருப்பொருளாக அமைந்தது, முல்லையாழ் என்னும் இசை. தொல்காப்பிய காலத்திற்குப் பிறகு, நேர்ந்த மாறுதல்களுக்கு ஏற்ப, வேறுவேறு காலத்தே இவ்விசை வேறுவேறு பெயரைப்பெற்றது என்பர். சங்க இலக்கியங்களில் இது செவ்வழி எனப் பெயர்பூண்டது. இளங்கோவடிகள் இதை 'முல்லைத்தீம்பாணி' என்று சிலப்பதிகாரத்தில் குறிப்பிடுகிறார். சிலப்பதிகாரத்திற்கு உரைகண்ட அடியார்க்கு நல்லார் இதையே 'முல்லைப்பண்' என்றார். இப்போதோ முல்லையாழ், செவ்வழி, முல்லைப்பண் என்ற பெயர்கள் வழக்கிறந்தன; வேறுவேறு புதிய சொற்கள் வழக்கில் புகுந்தன. யாழ், பண் என்னும் இசைப் பொதுப் பெயர்களும் வழக்கிறந்தன. இசை என்பது பலபொருள் ஒரு சொல்லாக வழங்கப்படுகிறது. இசை என்பது ஏழிசைகளை (ஏழு சுரங்களைக்) குறிக்கும் சொல்லாகவும், பண்ணைக் குறிக்கும் சொல்லாகவும், இராகத்தைக் குறிக்கும் சொல்லாகவும், வழங்குகிறது. பண் என்ற சொல்லும், பாடுந் தொழிக்கு ஏற்பப் பண்ணிய இராகத்தைக் குறிக்கும் சொல்லாகவும், இசையோடு பொருத்திப் பண்ணிய பாட்டைக் குறிக்கும் சொல்லாகவும் வழங்குகிறது. பொதுவாக இசை என்பதை இராகம் என்பதாகக் கொண்டு முல்லைப்பண் இப்போது பாடப்பெறும் இசையில் (இராகத்தில்) எப்பெயர் பெறும் எனக் காணுதல் வேண்டும். இப் பண்ணில் அக்காலத்தே பயின்ற நரம்புகள் (சுரங்கள்) எவை எனக் காண்போமானால், அவை பயிலும் இக்கால இசையின் பெயரை அறிதல் கூடும். இப் பண்ணின் தொன்மை, வரன்முறை முதலியன பின்னர் ஆராயப்படும்.

---

* இவ்வாய்வுரை செந்தமிழ்ச் செல்வி சிலம்பு ௩௨, ௩௩-ல் வெளிவந்தது.

இப்போது இங்கு நிகழ்த்தும் ஆராய்ச்சியின் நோக்கம் இப்பண்ணில் பயின்ற நரம்புகளைக் காண்பதே.

இத்தகு ஆராய்ச்சியை மேற்கொண்டு முல்லைப்பண்ணின் இக்கால வடிவத்தைக் காண முயன்றவர்களுள் சுவாமி விபுலாநந்தர் அவர்களையும், சங்கீதபூஷணம் S. இராமநாதன் அவர்களையும் சிறப்பாகக் குறிப்பிடுதல் தகும். ஆனால் இவ்விருவர் முடிவுகளும் ஒன்றற்கொன்று மாறுபட்டவைகளாய் அமைகின்றன. விபுலாநந்தர் ஆய்வின்படி முல்லைப்பண் என்பது ஏழு சுரங்கள் இயன்ற பெரும்பண்களில் (சம்பூர்ண இராகங்களில்) ஒன்ருக அமைகின்றது. இராமநாதன் ஆராய்ச்சியின்படி முல்லைப்பண் என்பது ஐந்து நரம்புகள் அல்லது ஐந்து சுரங்கள் பயிலும் பண்திறம் (ஔடவராகம்)* என்னும் இசையாக அமைகின்றது. விபுலாநந்தருக்குப் பின்னே இவ்வாராய்ச்சியை மேற்கொண்ட இராமநாதன் விபுலாநந்தர் முடிவைக் காரணம் காட்டி மறுத்துத் தம் முடிவை நிலைநாட்டினர் இலர். இவ்விருவர் முடிவுகளுக்கும் சிலப்பதிகாரத்தில் காணும் ஆய்ச்சியர் குரவையும், சேக்கிழாரின் ஆனய நாயனர் புராணத்தில் காணும் குழல் இசையுமே ஆதாரங்களாய் அமைந்தன. ஒரேவகை ஆதாரங்களைக் கொண்டு இருவர் இருவேறு முடிவுகளைக் கொள்ளுங்கால் அவர்கள் காட்டும் சான்றுகளைத் துருவித்துருவி ஆராய்வது கடமையாகின்றது.

ஆய்ச்சியர் குரவை கூறுவது

முதலில் இராமநாதன் காட்டும் சான்றுகளை ஆராய்வோம். இவ்வாசிரியர் எழுதிய 'சிலப்பதிகாரத்திசை நுணுக்க விளக்கம்' என்னும் அரிய நூலில் இவர் ஆராய்ச்சி விரிவாகக் காணப்படுகிறது. இவர், முதல் ஆதாரமாக ஆய்ச்சியர் குரவையின் ஒருபகுதி, கீழே காட்டப்பட்டிருப்பதை எடுத்துக் காட்டுகிருர்.

---

* சிலப். 13-106 உரை.

"அவர்தாம் செந்நிலை மண்டிலத்தாற் கற்கடகச் கைகோஒத்
தந்நிலையே யாடற்சீ ராய்ந்துளார்—முன்னைக்
குரற்கொடி தன்கிளையை நோக்கிப் பரப்புற்ற
கொல்லைப் புனத்துக் குருந்தொசித்தாற் பாடுதும்
முல்லைத்தீம் பாணியென்றாள்
எனக்
குரல்மந்த மாக இளிசம னாக
வரன்முறையே துத்தம் வலியா—உரனிலா
மந்தம் விளரி பிடிப்பாள் அவள்நட்பின்
பின்றையைப் பாட்டெடுப் பாள்."

இப் பகுதியிலிருந்து இராமநாதன் பெற்ற முடிவையும் கீழே காண்க.

"பாடுதும் முல்லைத் தீம்பாணி என்று முதலில் கூறினமையால் இது முல்லைப்பண் என்பது பெற்றாம். இளங்கோவடிகள் வாக்கிலிருந்து இதனுள் குரல் இளி துத்தம் விளரி ஆகிய கிளை நரம்புகள் இயலும் என்பதும் அறிந்தோம். முல்லைப்பண் திறம் என்று கூறப்படுகின்றது. திறம் ஐந்து நரம்பால் இயல்வது (ஔடவராகம்). முல்லைப் பண்ணில் இயலும் நான்கு நரம்புகளை அடிகள் குறித்திருக்கின்றார். ஐந்தாவது எது என்பதனைக் காண்போம் மேற்கூறப்பட்ட நான்கு நரம்புகளும் கிளையாதலின் ஐந்தாவது கிளையாகுவதும் விளரியிலிருந்து ஐந்தாம் நரம்பாகியதுமான கைக்கிளைதான் ஐந்தாவது நரம்பு என்று கோடல் நேரிது. ஆகவே இது குரல், துத்தம், கைக்கிளை, இளி, விளரி, அஃதாவது ச, ரி, க, ப, த, என்ற சுரங்கள் இயலும் இராகமாகிய மோகனம் என்பது தெளிவாகின்றது."

இராமநாதன் கண்ட முடிவு இது. இவர் முடிவின்படி, இளங்கோவடிகள் நான்கு நரம்புகளையே குறிப்பிட்டு, ஒரு நரம்பைக் கூறாது விட்டாரானால், இங்கு அவர் குறிப்பிடுவது நான்கே சுரங்கள் கொண்ட 'திறத்திறம்' (சதுர்த்தம் அல்லது சுவரந்தரம்) என்னும் இசை எனக்கொள்ளுதல் தக்கதாகுமே. 'ஒரு சுரத்தை உய்த்துணருமாறு ஏன் விட்டுவிட்டார்? செய்யுளில் அதைச் சேர்த்து அமைக்கும்

ஆற்றல் அவருக்கு இல்லையா? அல்லது படிப்போரை மயங்கச் செய்தல் அவருடைய நோக்கமா?' என்னும் கேள்விகளும், பல ஐயங்களும் எழுகின்றன. இவற்றை நீக்கவும், இளங்கோவடிகள் வெளிப்படையாகக் கூறாது விட்ட நரம்பு ஒன்று உண்டு என்பதை வலியுறுத்தவும் அந் நரம்பும் கைக்கிளை நரம்பு என்பதைக் காட்டவும், சேக்கிழாரின் ஆனாய நாயனார் புராணத்திலிருந்து இரண்டு சான்றுகளை இராமநாதன் காட்டுகின்றார். அவற்றையும் ஆராய்வோம். அச் சான்றுகளைக் காட்டுமிடத்து அவர் கூறுவதாவது :

பெரியபுராணச் சான்று

"முல்லைப்பண் தற்போது வழங்கும் மோகனம் என்னும் இராகந்தான் என்ற கருத்தை வலியுறுத்தும் குறிப்பொன்று சேக்கிழாரின் ஆனாய நாயனார் புராணத்தில் உள்ளது.

'வள்ளலார் வாசிக்கும் மணித்துளைவாய் வேய்ங்குழலின்
உள்ளுறைஅஞ் செழுத்தாக ஒழுகிஎழு மதுரஒலி.'

(ஆனாய - உ௯)

என்றதால் குழலில் ஐந்து எழுத்துக்கள் இயன்றன என்பதாகின்றது. 'ச, ரி, க, ம, ப, த, நி என்று ஏழு எழுத்தால்' என்ற இடத்தும் சுரங்களை எழுத்து என்று கூறியிருத்தலால், குழலில் ஐந்து சுரங்களாக இயன்ற ஒலி என்று பொருளாகின்றது பஞ்சாட்சரம் என்னும் பொருள் குறிப்புப் பொருளாகக் கிடைத்தாலும் வேய்ங்குழலின் உள்ளுறை அஞ்செழுத்து என்றமையால் ஐந்து சுரங்கள் என்ற பொருள் நேரிது."

மேலே எடுத்துக் காட்டிய புராணச் செய்யுளின் இரண்டு அடிகளை மாத்திரம் பிரித்தெடுத்துப் பொருள் காணாது, அவற்றிற்கு முந்திய செய்யுட்களுடன் வைத்துப் பொருள் காணுதல் வேண்டும். "ஆறுலவு சடைமுடியார் அஞ்செழுத்தின் இசைபெருக" (பாட்டு-உரு) என்றும் "வன்பூதப் படையாளி ஐந்தெழுத்தும்" (பாட்டு-உஉ)

என்றும் கூறும் பாக்களுடன் இராமநாதன் காட்டிய அடிகளை வைத்துக் காணுங்கால் "உள்ளுறை ஐந்தெழுத்து" எனச் சேக்கிழார் கூறியவை, திருவைந்தெழுத்துக்களே என்பது பெறப்படும். இது குறிப்புப் பொருள் அன்று; நேரானபொருள். நாயனார் திருவைந்தெழுத்தால் குழலில் வாசித்தவை ஐந்து சுரங்களே என்று கொள்ளவும் இட மின்று; "எடுத்த குழற் கருவியினில் எம்பிரான் எழுத் தைந்தும் தொடுத்த முறை ஏழிசையின் சுருதிபெற வாசித்து" என அப் புராணத்தின் 14-வது பாட்டுக் கூறுகின்றதால் திருவைந்தெழுத்தையே ஏழு சுருதிபெற வாசித்தார் என்று கொள்வதே தக்கதாகும். பெரிய புராணத்திற்குப் பேருரை வகுத்த சம்பந்த சரணாலய அடிகளார் (C. K. சுப்பிரமணிய முதலியார்) "உள்ளுறை அஞ்செழுத்தாக" என்பதற்குக் கூறிய விளக்க உரை இங்குக் கருதற்கு உரியது. அவர் கூறுவது: "பண் ணிசைக்கு உள்ளுறைப் பொருள்வேண்டும். உள்ளுறை யில்லாத வெறும் பண்ணும் இராகமும் தாளமும் பயனில வாம்....ஆனாய நாயனாரைச் சிவபெருமானின் திருமுன்பு எப்போதும் வாசித்துக்கொண்டே இருக்கப் பண்ணினதும் இசையின் உள்ளுறையாகிய திருவைந்தெழுத்தேயாகும். நோய்போக்கி உயிர் காக்கும் மருந்துக்குமேல் இனிய கட்டி பூசி உண்பிப்பதுபோலப் பிறவிநோய் நீக்கி உயிருக்கு மீளா இன்பந்தர வல்ல ஆதிமந்திரமாகிய ஸ்ரீபஞ்சாக்கரத் தினை உயிர்கள் இன்பமாரப் பருகுதற்கு இசை மேற்பொதி யும் கட்டிபோல உதவியதேயன்றிப் பிறிதில்லை என்க." உள்ளுறை என்பதற்கு இதுவே தக்கதோர் உரையாகின்றது. ஆதலின் இராமநாதன் காட்டிய முதற் சான்று, பயனற்ற தாகின்றது.

இராமநாதன் காட்டும் மற்றொரு சான்றுவது :—

"மாறுமுதற் பண்ணினபின் வளர்முல்லைப் பண்ணாக்கி
ஏறியதா ரமும் உழையும் கிழமைகொள இடுந்தானம்
ஆறுலவு சடைமுடியார் அஞ்செழுத்தின் இசைபெருகக்
கூறியபட்டடைக் குரலாம் கொடிப்பாலை யில்நிறுத்தி."

(ஆனாய - 25.)

என்றமையால் 'முல்லைப் பண்ணை முதலில் வாசித்து அதனுள் உழையும் தார்மும் சேர்த்துக் கோடிப்பாலையாக வாசித்து' என்றார். ஆகவே முல்லைப் பண்ணில் உழையும் தாரமும் இயலா என்பது பெறப்படுகின்றது. எஞ்சிய குரல், துத்தம், கைக்கிளை, இளி, விளரி ஆகிய ஐந்தும் இயன்றமையும் பெறப்படுகின்றதன்றோ! ஐந்தாம் நரம்பு கைக்கிளையாதல்வேண்டும் என்னும் கருத்தை இப் பாடல் வலியுறுத்துகின்றது."

இதே பாட்டை எடுத்துக்காட்டி விபுலாநந்த அடிகளார் கூறுவதையும் கீழே காண்க :—

"முல்லைப் பண்ணுக்குக் கோடிப்பாலை கொண்டதுமன்றி, அது தாரமும் உழையும் கிழமைகொளும் எனவும் கூறினர். அங்ஙனமாதலின், கரஹரப் பிரியா ராகத்தினைக் காந்தார நிஷாதங்கள் அம்சசுரமாகப் பாடுமிடத்துச் செவ்வழிப்பண் தோன்றும் என அறிகிறோம்." (யாழ் நூல் பக்கம், 288) அடிகளார் கருத்தின்படி இது கோடிப்பாலை என்னும் கரஹரகப் பிரியா இராகம். இந்த இராகம் ஏழு சுரங்கள் கொண்ட சம்பூர்ண இராகம். இவ்வேழு சுரங்களுள் தாரமும் உழையும் கிழமை கொளப் பாடுமிடத்து முல்லைப்பண் தோன்றுமென்பது அவர் கருத்து. (யாழ் நூல், பக்கம் 280).

"தாரமும் உழையும் என்பதற்குக் காந்தார நிஷாதங்கள் என அடிகளார் கூறியது, இக்கால இசைப் புலவர்கள் கொள்கைக்கு மாறுபட்டது. இம் மாறுபாட்டை ஆராய்ந்து துணிதல் இப்போது வேண்டுவதன்று. தாரம உழை என்ற தமிழ்ப் பெயர்களைக் கொண்டே இங்கு ஆராய்தல் சாலும்.

மேலே கூறியவாறு, இரு ஆசிரியர்களும் தாங்கள் தங்கள் கருத்துக்களைக் கூறினர்களேயன்றி எடுத்துக் காட்டியபாட்டிலிருந்து அக்கருத்துக்கள் எவ்வாறு பெறப் படுகின்றன எனக் காட்டினர் இலர். அவரவர் கொண்ட கருத்துக்கேற்பப் பாட்டிற்கு உரை கூறிக் காட்டினரும்

இலர். ஆதலின் இவ்விருவர் கருத்தின் நிலைமையைக் காணப், பாட்டிற்கு நாம் இப்போது உரை காணல் வேண்டும்.

இவ்விரு ஆசிரியர்களும் மாறுகொளப் பொருள் காணுமாறு அமைந்தது இப்பாட்டின் "ஏறிய தாரமும் உழையும் கிழமைகொள இடுந்தானம்" என்னும் அடி, எனத் தோன்றுகின்றது. 'ஏறிய தாரமும் உழையும்' என்பது 'ஏற்றமான அலகுகள் அல்லது சுருதிகளைப் பெற்ற தாரமும் உழையும்' எனப் பொருள்படும். 'தாரமும் உழையும், பூரண அல்லது தீவிர சுருதிகளாக ஒலிக்குமாறு' எனவும் பொருள் கூறுவர். இவை 'கிழமை கொள இடுந் தானம்[1] என்பதற்கு, இவை (தாரமும் உழையும்) உரிமை கொள்ள அல்லது பொருந்தப் பெய்யும் சுரத்தானங்கள் எனப் பொருள் கண்டார்போலும் இராமநாதன். அவர் கருத்தின்படி நாயனர் முதலில் முல்லைப் பண்ணை வாசித்தார். அப் பண்ணில் ஏறிய தாரமும் உழையும் கிழமை கொள்ளுமாறு இடும் (சேர்க்கும்) சுரத்தானங்களின் இசை பெருகக் கோடிப்பாலையில் நிறுத்தினர். இவ்வாறு பொருள் கண்டால், முல்லைப் பண்ணில் தாரமும் உழையும் நீங்கிய ஐந்து சுரத்தானங்களே பயின்றன. அவற்றுடன் இடும் தானங்கள் தாரமும் உழையும் சேர, முல்லைப்பண் கோடிப் பாலை ஆயிற்று என்ற முடிவைப் பெறுகிறோம்.

அடிகளாரோ இவ்வாறு பொருள் கண்டார் இலர். அவர் கிழமை என்பதற்குப் 'பலமுறை பயின்று வரும்' எனப் பொருள் கண்டார். மற்றோர் இடத்தில் அடிகளார் "வடமொழி அம்சம் தமிழிற் கிழமை. பலமுறை பயின்று வருதற்குரியதாதலின் அம்சத்தை வடநூலார் ஜீவசுரம் எனவும் கூறுவர். கிழமை என்னும் தமிழ்ச் சொல் உரிமை என்னும் பொருளினதாய்ப் பலமுறை பயின்று வருதலையே குறிக்கின்றது." எனக் குறிப்பிடுகின்றார் (யாழ் நூல், பக்கம் 135). 'ஏறிய தாரமும் உழையும் கிழமைகொள இடுந் தானம்' என்ற அடிக்கு, 'ஏறிய தாரமும் உழையும் ஜீவ சுரமாகப் பயிலுமாறு வாசிக்கும் தானங்கள்' எனப்

பொருள் கண்டார்போலும் அடிகளார். அவர் கருத்தின்படி தாரமும் உழையும் சாதாரண சுரங்களாக இருந்தவை முல்லைப் பண்ணில் ஜீவசுரமாக வாசிக்கப்பட்டன. இவ்வாறு பொருள் கண்டால், முல்லைப்பண் ஏழு சுரங்கள் கொண்டது என்னும் முடிவைப் பெறுகிறோம்.

'இடும் தானம்' என்பதில் இடும் என்ற சொல்லுக்குப் பெய்யும், கொடுக்கும் என்னும் பொருள்களே சிறப்பாக அமையும் எனினும் சாதாரண சுரங்களை ஜீவசுரங்களாக்கினார் அல்லது ஜீவசுரங்களாய்ப் பெய்து வாசித்தார் என்பதும் தவறன்று. இராமநாதன் இடும் என்னும் சொல்லை முக்கியமாய்க் கொண்டு பொருள் கண்டார்போலும். அடிகளாரோ 'கிழமை' என்னும் சொல்லை முக்கியமாய்க் கொண்டு பொருள்கண்டார்போலும். இவ்வாறு இருவேறு பொருள் காணுமாறு அமைந்த ஆய நாயனார் புராணச் செய்யுள் ஒரு முடிவையே வற்புறுத்த வலியற்றதாகின்றது. ஆதலின், இச் செய்யுளிலிருந்து இளங்கோவடிகள் வெளிப்படையாய்க் கூறுது விட்டுவிட்ட சுரம் ஒன்று உண்டு எனத் துணிவதற்கு இடமில்லை.

---

2. ஆய்ச்சியர் குரவை கூறுவது யாது?

இளங்கோவடிகளின் பாக்களை மீண்டும் ஆராய்வோம். 'அடிகள் கூறியன நான்கு சுரங்கள் தாமோ? அவற்றிற்கு மேல் ஒன்றையும் குறிப்பிட்டிலரா?' என்பவற்றை மீண்டும் கருதுவோம். முன்பு குறிப்பிட்ட பாடல்களுள் இறுதியில் உள்ள பாட்டை இப்போது ஆய்வோம்.

" குரல்மந்த மாக இளிசம ஞக
வான்முறையே துத்தம் வலியா—உழைனிலா
மந்தம் விளரி பிடிப்பாள் அவள்நட்பின்
பின்றையைப் பாட்டெடுப் பாள்."

என்பது நாம் ஆழ்ந்து காணவேண்டிய பாட்டு. இதற்கு அடியார்க்கு நல்லார் உரை:—

" மந்தோச்ச சமம் கூறுவார்:—(இ-ள்.) பாட்டெடுக்கின்றவள்....தன்னட்பு நரம்பாகிய துத்த நரம்பாயவட்குப் பற்றுப் பாடுகின்றாள்."

இவ் வுரையையும் பாட்டையும் அடிப்படையாய்க் கொண்டு இராமநாதன் கூறியவற்றை முன்பே கண்டோம். அவர் முடிவின்படி நான்கு நரம்புகளே இப் பாட்டில் குறிப்பிடப்பட்டனவா அல்லது அவற்றிற்கு மேலும் வேறு நரம்புகள் குறிப்பிடப்படவில்லையா? குரல் மந்தமாக இளி சமஞக துத்தம் வலியாக விளரி மந்தமாகப் பிடிப்பாள் எனக் கூறியதோடு நான்கு நரம்புகள் குறிப்பிடப்படுகின்றன. இவற்றோடு பாட்டு நின்றிலது. விளரியைக் கூறிய பிறகு 'அவள் நட்பின் பின்றை' என மற்றொரு நரம்பையும் பாட்டுக் குறிப்பிடுகிறது இளங்கோவடிகள் நான்கு நரம்புகளைக் கூறுவதோடு நில்லாது வேறு நரம்பு ஒன்றையும் கூறுகிறார். ஆனல் அவ்வாறு வேறு ஒரு நரம்பைக் குறிக்கும் சொற்களுக்கு உரையாசிரியர்கள் நட்பு நரம்பு என்று பொருள் கண்டார். ஆதலின் ஐந்து நரம்புகளே பாட்டில் குறிப்பிடப்படுகின்றன. அவற்றுள் நான்கு

கிளைமுறை உறவு கொண்டவை, எஞ்சிய ஒன்று உரையாசிரியர் கருத்தின்படி நட்புமுறை கொண்டது.

ஒரு நரம்புலிருந்து ஐந்தாம் நரம்பு கிளை நரம்பு என்பது இசைநூல் முறை. குரலிலிருந்து இளி ஐந்தாம் நரம்பு; இளியிலிருந்து ஐந்தாம் நரம்பு துத்தம்; துத்தத்திலிருந்து ஐந்தாம் நரம்பு விளரி. ஐந்தன் வரிசையிலேயே இந்த நரம்புகள் பாட்டில் கூறப்படுவதை நாம் குறிக்கொள்ளல் வேண்டும். இவ்வாறு ஒன்றிலிருந்து மற்றொன்று ஐந்தாம் நரம்பாக அமைக்கும் கிளைமுறை, இசை முறைகளில் மேன்மை பெற்றது. இதையே சட்ஜபஞ்சம உறவு (சம்வாதித்துவம்) என்பர். இவ்வாறு கிளைமுறைப்படி நான்கு சுரங்களை விளரி வரையில் ஐந்தன் தொடர்பையே கூறி வந்த அடிகள் விளரியைக் கூறிய பிறகு திடீரென்று நட்பு முறைக்கு மாறுதல் எதற்கு? மாறியதற்குக் காரணம் வேண்டும். நட்புமுறை என்பது ஒரு நரம்பிலிருந்து மற்றொரு நரம்பு நான்காம் நரம்பாக அமைத்து இசை கூட்டுவது.

ஒரு இசையில் கிளைமுறை (ஐந்தன் தொடர்பு முறை) அல்லது நட்புமுறை (நான்கன் தொடர்புமுறை) பயிலுதல் மரபு. இது மரபு மட்டுமன்று; இதே தமிழ் இசை இலக்கணமும் என்பர். இவ்வாறன்றி நரம்புகளில் ஒன்றோ பலவோ ஒரு முறையிலும், வேறு சில மற்றொரு முறையிலும் கலந்து இசை அமைத்தல் முறையன்று என்பர். உரையாசிரியர்கள் கூறியதை விட்டுவிட்டு அடிகள் சொற்களையே இப்போது கருதுவோம். 'நட்பின் பின்றையைப் பாட்டெடுப்பாள்' என்றார். அடிகள் 'பாட்டெடுப்பாள்' என்றே கூறுகிறார். பாட்டை எடுப்பதாயினும், முடிப்பதாயினும், விரிப்பதாயினும், நிரவுவதாயினும், எல்லாம், இந்த இசை இலக்கணத்தையே பின்பற்றல் வேண்டும். எடுப்பது தொடர்வது முடிப்பது முதலிய யாவும் ஐந்தன் தொடர்பில் அல்லது கிளைமுறையிலேயே நிகழ்தல் வேண்டும், அல்லது நட்பு முறையில் நிகழ்தல் வேண்டும். எந்த முறையைக் கையாளினும் ஒரே முறையை ஒரு இசையில் கையாளுவதே இசை

நெறி. கலப்பு முறைகளைக் கையாளுதல் தவறு என்பர். தமிழ் முறையின்படி, கிளைமுறை கொண்ட இசையில் அல்லது இராகத்தில், பண்ணில் அல்லது பாட்டில், ஐந்தன் தொடர்புமுறை நரம்புகளே பயில்வன.

இசை நுட்பங்கள் பலவற்றை, இசை முறைகளை இசை இலக்கணத்தைத் தம் காவியத்தில் பல இடங்களில் உணர்த்தும் இசைப் பேரறிஞர், இளங்கோவடிகள் இப் பாட்டில் இசை இலக்கணம் பிழைபடக் கூறியிரார் என்பது திண்ணம். ஐந்தன் தொடர்பு முறையையும் நான்கன் தொடர்பு முறையையும் கலந்து ஒரு பாட்டு நிகழ்ந்ததாக இசைக்கலை இளமாணாக்கனும் கூருன். உரையாசிரியர்கள் உரைகளை நன்ருக ஆழ்ந்து ஆராய்தல் வேண்டும். முற்றும் உணர்ந்தாரிடத்தும் 'முக்குண வயத்தால் முறைமறந் தறைதல்' நிகழ்வது இயல்பே என்பர்.

அடிகள் கூறிய 'பாட்டெடுப்பாள்' என்பதற்கு அடியார்க்கு நல்லார் பற்றுப்பாடுகிருள் என உரை கூறினர். 'பாட்டெடுப்பாள்' என்னும் சொல்லுக்கு உரை கூறலும் வேண்டுமோ? பாட்டெடுப்பாள் என்னும் சொல்லுக்கு, பாட்டெடுப்பாள் என்பதே எளிய உரை. இதைவிட எளிய சொல்லைக் காணல் அரிது. வேண்டுமானல் பாட்டைத் தொடங்குவாள் எனக் கூறலாம். இவ்வாறு கூருது, பற்றுப் பாடுகிருள் என ஏன் உரை கூறினர்? இளங்கோவடிகள் பாட்டிற் கண்டவாறு பாட்டெடுப்பாள் என்றே உரை கூறினல் மேலே கூறிய இசை மரபுக்கு முரண் ஏற்படுகின்றதே! தமிழ் இசை முறைக்கே கருவூலமாக அமைந்த அடிகள், இவ்வாறு இசை மரபுக்கு மாருகவா கூறியிருப்பார்! பாட்டெடுப்பாள் என, வேறு கருத்தை உணர்த்தவே ஆண்டிருத்தல் வேண்டும் என உரையாசிரியர் கருதினர் போலும். ஆதலின், 'பற்றுப் பாடுவாள்' எனப் பொருள் கூறினர் எனத் தோன்றுகிறது. பாட்டெடுப் பாள் என்பதற்கு யாது உரை எனத் தெரியாதோருக்காகக் கூறிய விளக்க உரை அன்று 'பற்றுப் பாடுவாள்' என்பது;

உரையாசிரியர் கண்ட இசை மரபு முரணை நீக்கக் கூறிய உரையே ஆதல் வேண்டும்.

'பற்றுப்பாடுவாள்' என்னும் சொல் எப்பொருள் தரும்? 'பற்றுப்பாடுவாள்' என்பது வழக்கிறந்த சொல். இக்காலத்தில் யாரும் இச்சொல்லை ஆளக் காணோம். பாட்டெடுப்பாள் என்னும் சொல்லும் பற்றுப்பாடுவாள் என்னும் சொல்லும் ஒரே பொருளைத் தாரா; தருவன ஆயின் மேலே காட்டிய இசை முரண் இங்கும் ஏற்படும். பாட்டெடுப்பாள் என்பதே உரையாசிரியரின் கருத்தாயின் பாட்டெடுப்பாள் என்னும் எளிய சொல்லைப் 'பற்றுப் பாடுவாள்' என மாற்றியிரார். பற்றுப்பாடுதல் என்பது வழக்கிறந்த சொல் ஆயினும் அஃது எப்பொருளில் முன்பு வழங்கப்பட்டது எனக் காண முயல்வோம்.

இச்சொல்லைக் குறித்து யாழ்நூல் பக்கம், 79-இல் ஒரு சிறுகுறிப்பைக் காணலாம். "பற்றுப் பாடுகிறுள் என ஆய்ச்சியர் குரவையினுள்ளும், 'ஒற்றுறுப்புடைமையின் பற்றுவழிச் சேர்த்தி' எனப் புறஞ்சேரியிறுத்த காதை யுள்ளும் கூறப்படுதலின் கிளை இயைபினைப் பற்று என வழங்குதல் காண்கின்றோம்" என விபுலாநந்த அடிகள் குறிப் பிடுகிறுர். இக்குறிப்பை வைத்து நோக்கினும் பற்றுப் பாடுதல் என்பது கிளை இயைபிற் பாடுவதையே குறிக் கின்றது. ஆனல் மற்றோரிடத்தில் யாழ்நூல் பக்கம், 131-இல் "பாட்டுநின்ற ஆதார சுருதிக்குக் கிளையாகவோ, நட்பாகவோ அமைந்த சுரத்திலெடுத்து, 'இணை நரம் புடையன அணைவுறக் கொண்டு' பாடுதல் பற்றுப்பாடுதல் எனப்படும்" என்றும் குறிப்பிடுகிறுர். பற்றுப்பாடுதல் என்பது எடுக்கும் பாட்டை வேறு ஒருவர், பற்றிப்பாடுதற் காகப் பாடுதல் எனக் கொள்ளத்தகும்போலும். இவ்வாறு பாடுதல் வாரம் பாடுதல் எனப்படும். 'வாரம் பாடும் தோரிய மகளிர்' என்றுர் அடிகள், மற்றோர் இடத்தில். பாடிய பாட்டை நட்பியைபில் பற்றிப் பாடலாம் என்ற மரபு அடியார்க்குநல்லார் காலத்தே இருந்ததுபோலும். துத்தம் விளரிக்கு நட்பு நரம்பாயினும் அடிகள் கூறிய கிளை நரம்பு

களுள் ஒன்றும் ஆதலால் துத்தத்திற்குப் பற்றுப்பாடியது முறையே போலும் ஆதலின், பாட்டெடுப்பாள் என்பதில் நேரும் இசைமரபின் வழுவை ஆசிரியருக்காக்காது உரையாசிரியர் பற்றுப்பாடுவாள் என மாற்றி உரை கூறினர் போலும்.

இனி, 'பாட்டெடுப்பாள்' என்பதற்குப் பற்றுப் பாடுவாள் எனப் பொருள் கொண்டாலும், பாட்டைத் தொடங்கினள் என்றே பொருள் கண்டாலும் இசைவழு நீங்குதல் இல்லை. இன்னும் பல சிக்கல்கள் இங்குப் பொதிந்துள்ளன. ஆய்வுக்கு எடுத்துக்கொண்ட பகுதியும் அதன் உரையும் மிகச் சிக்கலானவை. இவற்றுள் காணும் சிக்கல்களைத் தெளிவுபெற அறிந்து, அதன்பின் அவற்றை நீக்குதற்கு முயல்வோம். இவற்றுள்,

> "அவர்தாம் செந்நிலை மண்டிலத்தாற் கற்கடகக் கைகோஒத்
> தந்நிலையே யாடற்சீ ராய்ந்துளார்—முன்னைக்
> குரற்கொடி தன்கிளையை நோக்கிப் பரப்புற்றக்
> கொல்லைப் புனத்துக் குருந்தொசித்தாற் பாடுதும்
> முல்லைத் தீம்பாணி என்றாள்."

என்னும் அடிகளின் உரையிற் காணும் குழப்பத்தை முதலில் அறிந்துகொள்வோம்.

பாடுதும் என்றது யாரை நோக்கி?

'குரற்கொடி தன்கிளையை நோக்கிப் பாடுதும், முல்லைத் தீம்பாணி என்றாள்' எனப் பாட்டுக் கூறுகின்றது. 'தன்கிளை' யென்பது யாரைக்குறிக்கும்? கிளை என்பது ஐந்தாம் நரம்பைக் குறிக்கும் என முன்பே கண்டோம். ஆனால் அடியார்க்கு நல்லார் "தன்கிளை" என்பதற்குக் குரலின் கிளை துத்தம் எனப் பொருள் கண்டார். குரலிலிருந்து துத்தம் இரண்டாம் நரம்பு. இரண்டாம் நரம்பை எவ்வாறு கிளை எனக் கொண்டார்? 'இங்கு ஏதோ பாடம் பிறழ்ந்துள்ளது' என ஆசிரியர் வேங்கடசாமி நாட்டார் தாம் கண்ட உரையில் "தனது கிளையாகிய துத்த நரம்

பாகிய பின்னையை நோக்கி என அடியார்க்கு நல்லார் உரை காணப்படுகிறது, குரலுக்குத் துத்தம் இணையும், இளி கிளையுமாகலின் துத்தத்தைக் கிளை என்றல் பாடப் பிறழ்ச்சிபோலும்'' எனக் குறிப்புரை வரைந்தார். இதை ஒட்டியே, "தனது கிளையாகிய இளியிடத்து நின்ற பலராமனாகிய அவளை நோக்கி," என உரையும் கண்டார். பாடப் பிறழ்ச்சி என்பதற்குத் தக்க சான்றுகளைக் காணேம். கிளை இயைபை முன்பே விளக்கியவாறு குரலுக்குக் கிளை இளி, இளிக்குக் கிளை துத்தம், துத்தத்திற்குக் கிளை விளரி, விளரிக்குக்கிளை கைக்கிளை எனக் கிளை இயைபு அமைகின்றது. இங்கே கூறிய ஐந்து நரம்புகளுமே கிளை நரம்புகளாகின்றன. இந்த ஐந்து நரம்புகளையுமே கிளை எனக் குறிப்பிடும் பழக்கம் இருந்தது என, அடியார்க்கு நல்லாரின் வேனிற்காதை (வரி, ௨௨, ௨௪) உரை காட்டுகின்றது. அங்கு அவர் இதைக் குறித்துக் காட்டும் மேற்கோள் :—"கிளை எனப்படுவ கிளக்குங்காலைக் குரலே, இளியே, துத்தம், விளரி, கைக்கிளை என ஐந்தாகுமென்ப'' என்பது. இச்சான்றையே எடுத்துக் காட்டி நாட்டார் உரையை இராமநாதனும் மறுத்துள்ளார். இங்கு அடியார்க்கு நல்லார் எடுத்துக் காட்டியதும் இசைநூல் முறையேயாதலின், துத்தத்தைக் கிளை என உரை வகுத்தது இசைநூல் வழக்கிற்குப் பொருந்தவே அமைகின்றது.

இவ்வுரை இசை இலக்கணத்திற்குப் பொருந்துவதேயாயினும், பொருத்தமின்மை மற்றொருவகையில் காணப்படுகின்றது. இவ்வுரையைப் பாட்டின் பொருளோடு முன்னும் பின்னும் பொருத்திக் காணுங்கால், இது பொருளொடு பொருந்தாமை காணப்படும். 'குரற்கொடி துத்தத்தை நோக்கிப் பாடுதும்' என்றால், பாடவேண்டியவர் அல்லது பாட்டை எடுக்க வேண்டியவர் யார்? குரலாவது பாட்டை எடுத்தல் வேண்டும் அல்லது துத்தமாவது பாட்டை எடுத்தல் வேண்டும். அவ்வாறு நிகழ்ந்ததா? இல்லை. குரல் பாட்டெடுத்தாள் இலள்; துத்தமும் பாட்டெடுத்தாள் இலள். இவர்கள் பாட்டெடுத்தார்களெனப்

பாட்டின் பொருளிற் காணேம். பாட்டு எடுத்தவளாகப் பாட்டு யாரைச் சுட்டுகிறது? மீண்டும் அடியார்க்கு நல்லார் உரையைக் காண்போம். "பாட்டெடுக்கின்றவள், குர லென்னும் நரம்பு மந்த சுரமாக, இளி என்னும் நரம்பு சமன் சுரமாக, வந்தமுறையே, துத்தம் என்னும் நரம்பு வலிசுரமாக, விளரியையும் மந்த சுரமாகப் பிடிக்கின்றவள் தன் நட்பு நரம்பாகிய துத்த நரம்பாயவட்குப் பற்றுப் பாடுகின்ருள்" என்பது அவர் கூறும் பாட்டின் பொருள். இப்பொருளின்படி பாட்டெடுத்தவள் எவள்? பாட் டெடுத்தவள் எவள் என வெளிப்படையாக உரையில் கூறினரிலர். 'தன் நட்பு நரம்பாகிய துத்த நரம்பாயவட்குப் பற்றுப்பாடுகிருள்" எனக் குறிப்பிட்டதால், விளரியே பற்றுப் பாடினவள் அல்லது பாட்டெடுத்தவள் எனப் பெறப்படும். துத்த நரம்பு விளரிக்கே நட்பு நரம்பாவது, மற்ற நரம்புகளுக்கன்று. ஆதலின் விளரியே பாட்டெடுத் தவள் என ஏற்படுகின்றது. இவ்விளரியைத் தவிர வேறு யாரும் பாடினர் எனப் பாட்டில் காணப்படவில்லை; இப் பாட்டின் முன்னரும் காணப்படவில்லை; பின்னரும் காணப்படவில்லை.

'குரல் துத்தத்தை நோக்கிப் பாடுதும்' எனக் கூறவும் அவ்விருவரில் ஒருவரும் பாடாராக வேறு ஒருவர் பாடியது இசைமுறை ஒழுக்கமாகுமா? இவ்வாறு பாடுதல் ஒழுக்க மற்ருர் செயலாக முடிகின்றது. இவ்வாறு கயவர் கூட்டத் தில் நிகழலாம்; தொன்றுபடுமுறையில் நிறுத்தி, ஆடற்சீர் ஆய்ந்து இசை முறை பிறழாது சுரம் பிடிக்கும் இசை முறை ஒழுக்கமும், ஆடல்முறை ஒழுக்கமும் நிறைந்தோரிடம் நிகழ்தல் தக்கதா? இது முதற் சிக்கல்.

இஃது இசை முறை ஒழுக்கத்தின் இழிவோடு நின்ற தன்று; இத்தகு ஒழுக்கமின்மையைப் பாட்டில் அமைத்த புலவனையும் தாவுகின்றது; அவன் புலமைக்கும் இழுக்கைச் சேர்க்கின்றது. ஒருவரை நோக்கிப் பாடுதும் என்றபோது, அவர் பாடாராயின் அவ்வாறு கூறியதாகப் பாட்டில் அமைப்பதின் நோக்கம் யாது? கூத்துட்பட்டவர்கள்

இசை முறை அற்றவர்கள் எனக் காட்டுதலா புலவன் கருத்து? அன்று, அன்று. அவ்வாறு கூறியதன் பயன் தான் யாது? பயன் ஒன்றையும் காணேம். இத்தகு பயனற்ற உரையாடல்கள் இளங்கோவடிகள் போன்ற பேராசிரியர்களின் காப்பியங்களில் இடம் பெறுவனவா? யார் வேண்டுமாயினும் பாடுதல் தகும் என்பதே கோட்பாடாயின், ஒருவரை நோக்கிப் பாடுதும் என ஏன் கூறினர்? எழுவர் மங்கையர் அங்கு அமர்ந்திருக்கவும் அவருள் ஒருவரைக் குறிப்பிட்டுப் பாடுதும் என்றது பாட்டெடுப்பதின் இசை நுட்பம் காட்டுமாறு அமைந்ததாகக் கொள்வதா, அல்லது புலவன் தக்க கருத்துக்களைக் காணுது பாட்டின் வரிகளை நிறைக்கச் சேர்த்த வெற்றுரை எனக் கொள்வதா? இஃது இரண்டாம் சிக்கல்.

பாடுதும் எனக் கூறியது யார்?

குரற்கொடி 'பாடுதும்' எனக் கூறினுள் என்பது பாட்டு. குரற்கொடி என்றது யாரை? குரற்கொடி என்பதற்கு "குரற்றுனத்து நின்ற மாயணுகிய அவள்" எனப் பொருள் கண்டார் அடியார்க்கு நல்லார். அவரை ஒட்டியே நாட்டார் அவர்களும் "குரல் நரம்பில் நின்ற மாயவனுகிய அவள்" என உரை கூறினர். மாயனுகிய அவள் (குருந் தொசித்த மாயவனைப்) பாடுதும் என்றுள் என்பது பெறப் படும். மாயவன் தம் புகழையே தாம் பாடுவோம் என்றது பொருத்தமற்றதாக அமைகின்றது. தம் புகழை அல்லது செயலைத் தாமே பாடுவோம் என்பது சான்றோர் செயலன்றே! தம் செயலைத் தாமே பாடுதல் அல்லது பிறருடன் சேர்ந்து பாடுதல் அற்பர் தம் செயலேயாகும். அதிலும் தன் மனையாளை (துத்தமாகிய பின்னையை) நோக்கித் தன் புகழை அல்லது தன் செயலைப் பாடுதும் என்றது, அற்பர் தம் செயலினும் இழிதகவுடையதாகக் கருதப்படும். இது தமிழர் தம் ஒழுக்கமும் அன்று, பண்பாடும் அன்று.

"பரந்தோரெல்லாம் புகழத் தலைபணிந்திறைஞ்சியோனே" எனத் தலைவனைப் புகழ்ந்தார் அரிசில் கிழார்

(புறம் 285). "கோவெனப் பெயரிய காலை ஆங்கது தன் பெயராகலின் நாணி"னன் ஓரி என்னும் பெருந்தகை; (புறம் 152). "சான்றோர் புகழுமுன்னர் நாணுப" என்றார் நக்கண்ணனார்; (குறுந்தொகை 252). "தம் புகழ் கேட்டார்போல் தலை சாய்த்து மரந்துஞ்ச" என உவமை காட்டினர், நல்லந்துவனார். (நெய்தற்கலி 2). சங்க காலத்தோடு நின்றுவிட்டதன்று இப்பண்பாடு. "பிறர் தன்னைப் பேணுங்கால் நாணலும்........ஊராண்மை என்னும் செருக்கு" என்னும் திரிகடுகம். சீதையைக் கண்டு வெற்றியுடன் மீண்ட அனுமன், தன் வீரச்செயல் களைத் தன்னைக் காணக் காத்திருந்த வானரர்கள் முன்னர் மிகமிக விரிவாகக் கூறினன் என வான்மீகம், இரண்டு சருக்கங்களில் 202 கவிகளால் கூறுகின்றது. இத்தற் புகழ்ச்சியை அடியோடு மாற்றி, ..."போரில், நீண்ட வாளரக்கரோடு நிகழ்ந்ததும் நெருப்புச் சிந்தி மீண்டதும் விளம்பான் தான்தன் வென்றியை உரைப்ப வெள்கி" எனக் காரணமும் காட்டி, தமிழர் பண்பாட்டை ஓர் எதிர் பண்பிடைப் பெய்து என்றும் ஒளிகாணுமாறு செய்தார் கம்பர். இத்தகு பண்பாட்டை அடிப்படையாகக் கொண்ட தமிழ் நாட்டின் தவப்பெரும் புலவர், இப்பண்பாட்டிற்கு நேர்மாறாகத் தன்மனைவியையே நோக்கித் தன் புகழைப் பாடுவோம் எனக் கூறியதாய்த் தம் காவியத்தில் அமைத் திருப்பாரா? கருதுக. இது மூன்றாம் சிக்கல்.

மாயவன் முன்னர் அவன் புகழைப் பின்னை யல்லாத பிறர் பாடுதலும் தகவுடைத்தன்றே என்பதும் கருதல் தக்கது. இவ்வாறு தெய்வத்தின்முன் தெய்வத்தின் புக ழைப் பாடுதல், 'முன்னிலைப் பராவல்,' 'படர்க்கைப் பராவல்' என இருவகைப்படும். இவ்விருவகைப் பராவலும் கூத்துள் நிகழ்தலும் உண்டு. இவ்வாறு தன் புகழைப் பாடுங்கால் தலைசாய்த்து நிற்றலே மாயோன் அவிநயம் என்பர். இதுவே கூத்துள்படுவோர் முறையும் ஒழுக்கமும் ஆகும். தெய்வமாயினும் மானிடனாயினும், தன் மனைவி யையே நோக்கித் தன் புகழைப் பாடும் என வேண்டு

வது, தமிழர் பண்பாட்டிற்குச் சிறிதும் பொருத்த மற்றது. இனி, இது பாலசரிதையாதலின் தீமையற்றதாகும் எனின், அதுவும் தக்கதன்று. 'தொட்டிற் பழக்கம் சுடுகாடு மட்டும்' என்பர். ஆதலின், ஒழுக்கமற்றவற்றில் இளமையில் பழகுதல் மரபு அன்று.

குரல்கொடி தன்னை மாயோனைக் கருதி இவற்றைக் கூறினாள் அல்லள்; தன்னைக் குரலாகவே கருதி இவற்றைக் கூறியதாகக் கொள்ளலாமே எனில், அதுவும் பொருத்த மற்றதாகின்றது. மேலே கூறியவை, கூத்துட்பட்டோர் சொற்களும் செயலும் ஆவன. படைத்துக்கோள் பெய ரிட்டு, ஆடற்சீர் ஆய்ந்து, கூத்துட்பட்ட குரல், மாயோனாக நடித்தலே முறை. இவ்வாறன்றி, மாறுகொள நடித்தாள் என்பது பண்பாட்டிற் காணும் வழுவைக் கூத்திற்கு மாற்றுவதாகுமே யன்றி, வழுவையே போக்குவது ஆகாது.

பாட்டு எடுத்தது யாருக்கு?

'குரல் மந்தமாக' எனத் தொடங்கும் பாட்டை மீண்டும் காண்போம். இப்பாட்டின் உரையிற் காணும் சிக்கல்களையும் தெரிந்து, அவற்றையும் நீக்க முயல்வோம்.

"குரல்மந்த மாக இளிசம னாக
வரன்முறையை துத்தம் வலியா—உரனிலா
மந்தம் விளரி பிடிப்பாள் அவள்நட்பின்
பின்றையைப் பாட்டெடுப் பாள்"

என்பது பாட்டு. இங்கு "அவள் நட்பின் பின்றையைப் பாட்டெடுப்பாள்" எனப் பாட்டுக் கூறுகிறது. பின்றையை என்பதனைப் பின்னையை என்பதன் மரூவாகக்கொண்டு, பின்னையை என்பது பின்னைக்கு என்பதன் உருபு மயக்க மாய்க் கொண்டார் அடியார்க்கு நல்லார். பின்னை துத்த நரம்பில் நின்றதால் துத்தத்திற்குப் பாட்டெடுத்தாள் என அவர் உரையும் கூறினர். "தன் நட்புச் சுரமாகிய துத்த நரம்பாயவட்குப் பற்றுப் பாடுகின்றாள்" என்பது அவர்

உரை. விளரியிலிருந்து நான்காம் சுரம் துத்தம்; அதுவே நட்பின் சுரம் என்பது. 'அவள் நட்பின்' எனக் கூறியதே நட்பு நரம்பாகிய துத்தத்தை வெளிப்படையாகக் குறிப்பிடுகிறபோது, பின்னும் 'பின்னை' எனக்கூறி, அவள் நின்ற சுரம் துத்தம் எனக் கூறக் காரணம் யாது? 'நட்பின்' எனத் துத்தத்தை, கூறிப் பின் அதையே பின்னை என்றும் குறிப்பிட்டுக், கூறியதுகூறலா அடிகள் புலமையின் பெருமை? ஒரு பொருளை உணர்த்திய பின், அதே பொருளை வேறொரு சொல்லால் குறித்தார் என்பது பொருந்துமா? பாட்டில் பொருந்தும் பொருளை அமைக்கும் திறனற்று, முன்கூறிய பொருளையே திருப்பித், திருப்பி, வேறு சொற்களால் கூறி, வரிகளை நிறைக்கும் புலவர் இளங்கோவடிகள் எனக் கருதுதல் தகுமா? இது நான்காம் சிக்கல்.

துத்தத்திற்குப் பாட்டெடுத்தது அல்லது பற்றுப் பாடியதுதான் எதற்கு? துத்தம் தனக்குப் பாட்டெடுக்குமாறு கூறினளா? பாட்டையே மீண்டும் காண்க. 'பாடுதும்' எனக் கூறிய குரல் துத்தத்திற்குப் பாடுக எனப் பணித்ததுமில்லை. விளரி வரையில் ஐந்தன் தொடர்பை, கிளை இயைபையே மேற்கொண்டு, சுரங்கள் பிடித்த விளரி, கடைசியில், அம்முறையை மாற்றி, நான்கின் தொடர்பை அல்லது நட்பியைபை மேற்கொள்ளக் காரணம் யாது? ஐந்தன் தொடர்பில் உள்ளவளுக்கே பாட்டெடுத்தால் தவறேதும் நேருமோ? பாடுதும் என்ற குரலுக்கு விளரி கிளையுமன்று, நட்புமன்று, பகையிடத்தில் இருப்பவள். குரலிலிருந்து விளரி ஆறும் தானத்து இருப்பவள். ஆறும் தானம் பகை இடம் என்னும் இசைநூல். விளரிக்கு மூன்றும் தானத்தில் இருப்பவள் குரல். மூன்றும் தானமும் பகைத்தானம் என்னும் இசைநூல். குரலிலிருந்து பகையிடத்தில் நிற்பவள் விளரி. விளரியிலிருந்து பகையிடத்து இருப்பவள் குரல். இவ்வாறு ஒருவருக் கொருவர் பகையிடத்தில் இருப்பவரில் ஒரு பகையிடத்திருந்து ஒருவர் பாடுதும் எனக்கூற மற்றொரு பகையிடத்திருந்து மற்றொரு

வர் பாடுதல் இசை முறை யாகுமா? இவ்வாறு பகைப் புலத்திருந்த விளரி, தன்னை யாரும் பாடுக எனக் கூறு திருக்கவும், தான்தோன்றியாய்க் குறுக்கிட்டு, இசை முறைக்கு மாறாகக், கட்டுப்பாடற்றவளாகத், தானே முன்பு சுரம்பிடித்த முறைக்கும் மாறாகத், தன் பகைப் புலத் திருந்த குரல் பாடுதும் என்ற பாட்டைக் கெடுப்பதற்காகப் பாட்டெடுத்தாள் எனக் காட்டவா, இளங்கோவடிகள் இவ் வாறு பாட்டமைத்தார்? இசை நுட்பம் பலவும் தெரிந்த அடிகளின் கருத்தாகுமா இது? "வல்லான் வகுத்ததே வாய்க்கால்' என்னும் முதுமொழி, இசைக்கும் பொருந்தும்; இசையை யாரும் எவ்வாறும் பாடலாம் என்பதைக் காட்டவே, அடிகள் இப்பாட்டை எழுதி ஆய்ச்சியர் குரவையில் சேர்த்தார் எனக் கொள்வதா, அல்லது தொன்றுபடு முறையில் முல்லைத் தீம்பணியில், எங்தெந்தச் சுரங்கள், எவ்வாறு பயின்றன, இசை முறை வழுவாது, எவ்வாறு சுரம்பிடித்துப் பாட்டெடுத்தாள் என்பதை உணர்த்தவே இப்பாட்டை யாத்தார் எனக் கொள்வதா? இஃது ஐந்தாம் சிக்கல்.

இவ்வைந்து சிக்கல்களும் சேர்ந்து, அடிகள் குறிப் பிட்ட ஐந்து நரம்புகளில் கடைசி நரம்பை, எங்கெங்கோ சுற்றிச் செருகித் தலைகால் தெரியாதவாறு 'சிக்குறச் சேமம்' செய்தன. காலமாறுதல்களால் தமிழர், இசைமுறைகளை மறந்தனர்; இச்சிக்குகள் எளிதே பிரிக்க முடியாதன வாயின; அவிழ்க்க முடியாதன வாயின. இச்சிக்கல்களைப் பிரித்தெடுத்து அடிகள் குறிப்பிடும் ஐந்தாம் நரம்பின் உண்மை வடிவத்தைக் காணமுயல்வோம்.

குரற்கோடி என்பதற்கு இங்குப் போருந்தும் போருள்

"குரற்கொடி தன்கிளையை நோக்கிப் பரப்புற்ற
கொல்லைப் புனத்துக் குருந்தொசித்தாற் பாடுதும்
முல்லைத்தீம் பாணிஎன் றாள்"

என்னும் பாட்டின் பகுதியை நாம் மீண்டும் காண்போம். குரற்கொடி என்ற சொல்லையும், அதற்கு உரையாசிரியர்கள்

தந்த பொருளையும் மீண்டும் ஆராய்வோம். "குரற்கொடி என்பதை "குரற்றானத்து நின்ற மாயவனாகிய அவள்" என்றார் அடியார்க்கு நல்லார். இதை ஒட்டியே நாட்டார் அவர்களும், "குரலிடத்து நின்ற மாயவனாகிய அவள்" என்றார். இவ்விரு ஆசிரியர்களும் குரற்கொடி என்பதைக் குரலாகிய கொடி எனப் பண்புத் தொகையாய்க்கொண்டு, மேலே கூறியவாறு, பண்பு விரித்துப் பொருள் கூறினர். கொடிஎன்பது கொடிபோலும் மகளுக்காகி, குரல்தானத்து நின்ற குரலாகிய ஒருத்தியை உணர்த்திற்று என்பர். குரற் கொடி என்பதை குரலது கொடி என ஆறும் வேற்றுமைத் தொகையாகப் பொருள்கூற இலக்கணம் இடந்தருகின்றது. (கல்+குறை) கற்குறை, கல்லின் குறை எனவும் (முயல்+ காது) முயற்காது, முயலின்காது எனவும் இலக்கியங்களில் பயிலக் காணலாம். லகரம் இங்கு றகரமாகத் திரிதல் இயல்பே. குரற் கொடி, குரலது கொடி, குரலாகிய மாய வனின் காதற் கிழத்தி, பின்னை எனப் பொருள் விரியும். துத்த நரம்பில் நின்றவள் பின்னை. துத்த நரம்பாகிய குரற் கொடி பின்னை, பாடுதும் எனக் கூறினாள் எனப் பொருள் பொருந்துகிறது. இவ்வாறு பொருள் கண்டால் மேலே காட்டிய சிக்கல்களில் பல தாமே அவிழ்கின்றன. பின்னை, தன் கணவனாகிய குருந்தொசித்தாற் பாடுதும் எனக் கூறி யது மிகப் பொருத்தமாக அமைகின்றது; தற்புகழ்ச்சி மறைகின்றது. துத்தம் தன் கிளையை நோக்கிப் பாடுதும் என்றாள். துத்தத்தின் கிளைவிளரி. விளரி பாடினாள். விளரி, தான்தோன்றி அல்லள்; குறுக்கே புகுந்து பாடினவளும் அல்லள். பாடுதும் எனத் தன்னைப் பணித்தவாறு பாடி னாள். குரல் துத்தத்தை நோக்கிப் பாடுதும் எனவும், துத்தம் பாடாது, மற்றொருவர் பாடியதால் ஏற்பட்ட இசை முறை ஒழுக்க வழுவும் நீங்கியது. குரல் துத்தத்தை நோக்கிப் பாடுதும் என்றது பயனற்றதானது, வெற்றுரை யானது என்பவையும், அத்தகு வெற்றுரைகளைப் பாட்டில் பெய்த புலமை இழுக்கும் போய் மறைந்தன. குரலது கொடி எனக் கொள்ளுங்கால் பாட்டின் பொருளமைதி, முன்னுக்குப் பின் பொருத்தம், எல்லாம் வழுவின்றி அமை

கின்றன. இவ்வாறு நான்கு சிக்கல்கள் அவிழ்க்கப்பட்டன வாயினும், ஐந்தாம் நரம்பு இன்னும் வெளிவந்திற்றில்லை. ஐந்தாம் நரம்பைக் காண, எஞ்சி நிற்கும் ஐந்தாம் சிக்கலை யும் அவிழ்த்தலே வேண்டும்.

விளரி யாருக்குப் பாட்டெடுத்தாள்?

"குரல்மந்த மாக இளிசமனாக
வரன்முறையே துத்தம் வலியா—உரனிலா
மந்தம் விளரி பிடிப்பாள் அவள்நட்பின்
பின்றையைப் பாட்டெடுப் பாள்"

மேலே கண்ட வினாவிற்கு "அவள் நட்பின் பின்னைக் குப் பாட்டெடுத்தாள்" என்பது பாட்டின் விடை. விளரி யின் நட்பு நரம்பு துத்தம் துத்தத்தில் நின்றவள் பின்னை ஆதலின் விளரி துத்த நரம்பிற்குப் பாடுகின்றாள் என்பது உரையாசிரியர்களின் கருத்து. இவ்வாறு பொருள்கொள்ளு மிடத்துப் பல இடர்ப்பாடுகள் நேர்கின்றன என முன்பே கண்டோம். விளரிவரையில் ஐந்தன் தொடர்பையே, கிளை முறையையே தழுவியவள், அம்முறையை நழுவவிட்டு, நட்புமுறைக்கு அல்லது நான்கன் தொடர்பு முறைக்கு மாறியதற்குக் காரணம் ஒன்றையும் காணோம். விளரி துத்தத்திற்கன்றி, வேறு யாருக்காவது பாடினள் எனக் கொள்ள இடமுண்டா என்பதே இப்போது ஆராய்வது.

மாற்றியமைத்த உரையின்படி துத்தமே பாடுதும் எனக் கூறியவள். அவள் யாருக்குப் பாட்டு எடுக்க அல்லது யாரைப் பாடுக எனக் குறிப்பிட்டாள் என்பதை யும் முன்பாட்டே காட்டுகின்றது. "கொல்லைப் புனத்துக் குருந்தொசித்தாற் பாடுதும் முல்லைத் தீம்பாணி என்றாள்" என்பது பாட்டு. குருந்தொசித்தானைப் பாடுதும் அல்லது குருந்தொசித்தானுக்குப் பாட்டு எடுக்க என்பதே அவள் கூறியது. தன்னைப் பாடுக அல்லது தனக்குப் பற்றுப் பாடுக என அவள் பணித்தாள் அல்லள். ஆதலின் விளரி யாருக்குப் பாட்டு எடுத்தல் வேண்டும்? குருந்தொசித்தா

னுக்கே பாட்டு எடுத்தல் வேண்டும், தாத்தத்திற்கு அன்று, மற்று எவருக்கும் அன்று. விளரி அவ்வாறு செய் தனளா? பாட்டெடுத்ததைக் குறிக்கும் பாட்டின் கடைசி அடி, "அவள் நட்பின் பின்றையைப் பாட்டெடுப்பாள்" என்னும் அடியைச் சோதிப்போம். இவ்வடியின் உரையில் ஒரு குறைபாடு உண்டு எனச் சற்று முன்பு கண்டோம். அதையும் இங்கு நினைவு கூர்தல்வேண்டும். 'அவள் நட்பின்' என்பது தாத்த நரம்பையே குறிக்கவும், மீண்டும் அதே நரம்பைப் பின்னை நின்ற நரம்பு என ஒரே கருத்தை, இரு முறை, இருவேறு சொற்களால், சுட்டியது குறைபா டுடைத்து எனக் கண்டோம். இக்குறைபாடு நீங்கவும், பணித்தவாறு விளரி பாட்டெடுத்தாளா என்பதைக் காண வும், இவ்வடியை எவ்வாறு பிரித்தல் தகுமோ அவ்வாறெல் லாம் பிரித்துப் பொருள் காண்போம்.

இவ்வடிக்கு உரையாசிரியர் உரை முன்பே விளக்கப் பட்டது. அதன் இலக்கண அமைதியும் விளக்கப்பட்டது. அவற்றை இங்கு நினைவு கூர்வோம். "அவள் நட்பின் பின்றையைப் பாட்டெடுப்பாள்" என்பது பாட்டு. பின் றையை, பின்னையை என்பதன் மரூஉ. பின்னைக்கு என்பது பின்னையை எனவானது, உருபு மயக்கம். அவள் நட்பின் + பின்னைக்கு + பாட்டெடுப்பாள் என்பது உரையாசிரியர்கள் பிரித்த முறை. இவற்றை, நட்பின் பின் + ஐக்குப் + பாட் டெடுப்பாள் எனப் பிரித்தலும் தகும். நட்பின்பின் எனப் பிரித்தால், அது, நட்பின் பின்னிருந்து, நட்பாகிய தாத்தத் தின்பின், கைக்கிளையிலிருந்து, பாட்டெடுப்பாள் எனப் பொருள் தருகின்றது. தொன்றுபடு முறையில், நரம்புகளை நிறுத்தியவாறு தாத்தத்தின் பின் நிற்பவள் கைக்கிளை. இவ்வாறு பொருள் கண்டால், ஐந்தன் தொடர்பையே மீண் டும் பெறுகின்றோம் பாட்டில், குரல் முதல் தொடங்கி விளரி வரையில் சுரம் பிடித்த கிளைமுறை இயைபே தொடர்ந்து கைக்கிளை வரையில் செல்கின்றது. விளரியின் ஐந்தாவது நரம்பு, கிளை நரம்பு, கைக்கிளை. அடிகள் குறிப்பிடும் கடைசி நரம்பு நட்பு நரம்பன்று; கிளை நரம்பாகிய, கைக்

கிளை நரம்பு என்பது வெளிப்படுகின்றது. நட்பு இயைபும் கிளை இயைபும் இசையிற் கலந்த வழுவும் நீங்குகின்றது. முல்லைத் தீம்பாணியில் முற்றும் கிளைமுறை இயைபே அமைகின்றது. ஒரே கருத்தை இருமுறை கூறிய வழுவும் நழுவுகின்றது.

இனி பாட்டெடுத்தாளைப் பின்பற்றுவோம். ஐக்குப் பாட்டெடுத்தாள் என்பது விளக்கமின்றி எஞ்சி நிற்கின்றது. ஐ என்பது தலைவன் என்று பொருள்படும். இந்த ஓரெழுத்தொரு சொல் இப் பொருளில் சங்க இலக்கியங்களில் பல இடங்களில் பயிலக் காணலாம். ஐக்குப் பாட்டெடுத்தாள், தலைவனுக்குப் பாட்டெடுத்தாள், குருந்தொசித்த தலைவனுக்குப் பாட்டெடுத்தாள், எனப்பொருள் அமைகின்றது. துத்தமாகிய பின்னை, விளரியை நோக்கிக் குருந்தொசித்தானைப் பாடுதும் முல்லைத் தீம்பாணியால் என்றாள். விளரி அவ்வாறே குருந்தொசித்த தலைவனுக்குப் பாட்டெடுத்தாள் எனப் பொருள் முற்றிலும் பொருந்த அமைகின்றது. குரற் கொடி (துத்தம்) தன்கிளையை (விளரியை) நோக்கிக் குருந்தொசித்தானைப் பாடுதும் முல்லைத் தீம்பாணியால் என்றாள். குரல் மந்தமாக இளி சமனாகத் துத்தம் வலியா. விளரி மந்தமாகச் சுரம் பிடிப்பாள், அவள் நட்பின்பின் (கைக் கிளையிலிருந்து) (குருந்தொசித்த) தலைவனுக்குப் பாட்டெடுத்தாள். "கன்று குணிலாக் கனியுதிர்த்த மாயவன்" எனப் பாட்டு, முல்லைத் தீம்பாணி, முல்லைப் பண், தொடங்குகின்றது.

இவ்வாறு பொருள் கண்டால், பாட்டின் முற்பகுதி பிற்பகுதியோடு சென்று இயைகின்றது. முறைதவறித் துத்தத்திற்குப் பாட்டெடுத்த குறையும், துத்தத்தையே மீண்டும் பின்னை எனக் குறிப்பிட்ட குறையும் நீங்கி விட்டன. ஐந்து சிக்கல்களும் அவிழ்ந்தனவாயின. சிக்குண்ட ஐந்தாம் நரம்பையும் சிக்கறக் கண்டோம். கைக்கிளை நமக்குக் கைகொடுத்து நின்றது.

மேலே கூறியவாறன்றி, வேறு ஒரு வகையாகவும் பொருள் கூறவும் இடம் உண்டு. கிளை என்பது ஐந்து கிளை

நரம்புகளில் ஏதேனும் ஒன்றைக் குறிக்கும் என அடி யார்க்கு நல்லார் மேற்கோள் காட்டியதை முன்பு கண் டோம். அவர் 'குரற்கொடி தன் கிளையை நோக்கி' என்ற விடத்துக் குரலுக்கு ஐந்தாம் நரம்பைத் தவிர்த்து, குரலுக்கு அடுத்த துத்த நரம்பைக் கிளை எனப் பொருள் கூறினர். இதே முறையை நாமும் மேற்கொண்டால், துத்தத்தின் கிளை, கைக்கிளை எனக் கொள்ளல் தகும். 'குரற் கொடி தன் கிளையை நோக்கி' என்பது, குரற்கொடி தன் கிளையாகிய கைக்கிளையை நோக்கி எனப் பொருள் தரும். துத்தத்திற்கு அடுத்து இருப்பது கைக்கிளை. கைக் கிளை, துத்தத்திற்கு இரண்டாவது நரம்பாதலின், இணை எனப்படுமாயினும், முன்பு காட்டிய இசை நூல் மேற் கோளின்படி கிளை எனக் கொள்ளவும் தகும். அம்மேற் கோளில் காட்டிய ஐந்து கிளை நரம்புகளில் கைக்கிளையும் ஒன்று. இவ்வாறே, அடியார்க்கு நல்லாரும் உரைகண்டார் என முன்பே கண்டோம். இந்த உரையின்படியும், அடிகள் ஐந்து நரம்புகளையும் நேரே குறிப்பிட்டுள்ளார்; ஒரு நரம்பை உய்த்துணர வைத்தார் அல்லர் என்றும் துணியப் படும். ஆனல் பாட்டின் பின்வரிகள் "மந்தம் விளரி பிடிப்பாள் அவள் நட்பின் பின் ஐயைப் பாட்டெடுப்பாள்" என்பன இப் பொருளுக்குப் பொருந்துவனவா என்பதை யும் தெரிதல் வேண்டும். அவ் வரிகளுக்கு மந்தமாக விளரி யைப் பிடிப்பாள் அவள் (அவ்விளரியின்) நட்பின்பின், பாட்டெடுப்பாள்' என இப்போது பொருள் அமைகின்றது. இப்போது பாட்டெடுத்தவள் கைக்கிளை யாகின்ருள்; விளரி அல்லள். பாட்டின் பொருளாக இங்குக் கூறிய வற்றை எல்லாம் ஒருசேரக் காணும்போது "துத்தம் தன் கிளையாகிய கைக்கிளையை நோக்கிக் கொல்லைப் புனத்துக் குருந்தொசித்தானைப் பாடுதும் முல்லைத் தீம்பணியால் என்ருள் என்றவுடன். குரல் மந்தமாக, இளி சமனுகத், துத்தம் வலியாக, விளரி மந்தமாகப் பிடிப்பாள், அவ்விளரி யின் நட்பின் பின், கைக்கிளை நரம்பிலிருந்து, கொல்லைப் புனத்துக் குருந்தொசித்த தலைவனுக்குப் பாட்டெடுத் தாள்" எனப் பாட்டின் பொருள் ஆற்ருெழுக்காக அமை

கின்றது. பாட்டை ஆரம்பித்தது கைக் கிளையிலிருந்தே ஆதலின், அந்த நரம்பை எவ்வாறு பிடித்தாள் என அடிகள் கூறினரிலர். குரல் முதல், மந்தம், சமன், வலி என்னும் வரன்முறையே (வந்த முறையின்படியே), மீண்டும் விளரி மந்தமாக, கைக்கிளை சமனாகவும் சுரம் பிடித்தாள் என்பது பெறப்படும். இவ்வாறு கொள்க என்பதைக் குறித்தே அடிகள் 'வரன் முறையே துத்தம் வலியா' எனக்கூறி, வருகின்ற முறையையும் குறிப்பிட்டார் போலும்.

இப்பொருள் முன்பு கூறிய விளரி பாட்டெடுத்த பொருளினும் சிறந்ததாகத் தோன்றுகிறது. விளரி பாட்டெடுத்தது இசை முறையின்படி தவறுடையதன்று. ஆயினும், விளரி கைக் கிளையிலிருந்து தலைவனுக்குப் பாட்டெடுத்தாள் என்பதைவிட, கைக்கிளையே அவள் இடத்திலிருந்து மற்றச் சுரங்களையும் முறைப்படி பிடித்துக் குருந்தொசித்த தலைவனை, தலைவனுக்குப்—பாட்டெடுத்தாள் என்பது மிகப் பொருத்தமாக அமைகின்றது. முல்லைப் பண்ணுக்கு உயிர் நரம்பு, (ஜீவசுரம்) கைக்கிளை என்பர். ஆதலின், உயிர் நரம்பே பாட்டெடுத்ததும் மிகமிகப் பொருத்தமாகின்றது.

இவ்வாறு உரை கொள்ளுங்கால், இதில் ஒரு குறைபாடு காணப்படும். தன்கிளையை எனக் கைக்கிளையை முதலில் குறித்தபின் மறுபடியும், அவள் (விளரியின்) நட்பின்பின் என, அதே நரம்பைக் குறிப்பிடுவதும் கூறியது கூறல் ஆகுமே எனின்; இங்கு அவ்வாறு கொள்ளுதல் பொருந்தாதாகும். கிளை நரம்புகள் எவை என அடியார்க்கு நல்லார் காட்டிய மேற்கோளின்படி, குரல், துத்தம், கைக்கிளை, இளி, விளரி என்னும் ஐந்துள் ஏதேனும் ஒன்று கிளையாகலாம். இவற்றுள் துத்தத்திற்குமுன் இருக்கும் குரலும் கிளை எனப்படும்; அதன்பின் இருக்கும் கைக்கிளையும் கிளை எனப்படும். ஆதலின், அடிகள் குறிப்பது எதை எனக் காட்டவே, "அவள் (விளரியின்) நட்பின்பின்" எனக் கைக்கிளையைச் சுட்டிக்கூறுதல் நேர்ந்தது.

இங்குக் கூறிய புத்துரையாகிய இருவகை உரைகளில், எதைத் தக்கதெனக் கொண்டாலும், இளங்கோவடிகளின் பாட்டு, இசை இலக்கணம், இயல் இலக்கணம், கூத்திலக்கணம் என்னும் முத்தமிழ் இலக்கணத்திற்கும் பொருந்த, அடியார்க்குநல்லார் கண்ட "பழுதற்ற முத்தமிழ்" என மிளிர்கின்றது. முல்லைத் தீம்பாணி, தித்திக்கும் முல்லைப் பண் என்பது ஏழு நரம்புகள் இயன்ற பண் அன்று, ஐந்து நரம்புகள் இயன்ற பண்ணே என்னும் முடிவு ஏற்படுகிறது. அப்பண்ணில் இயன்றவை குரல், துத்தம், கைக்கிளை, இளி, விளரி என்னும் ஐந்து நரம்புகளே என்னும் முடிவையும் பெறுகிறோம்.

அண்ணுமலை அரசர் நிறுவிய இசை தெரிகுழு, இப் பண்ணைச் சென்ற இரண்டு ஆண்டுகளில் ஆராய்ந்து வந்தது, 31—12—58-இல் இங்குக் கூறிய ஐந்து நரம்புகள் இயன்ற பண்ணே முல்லைப்பண் (மோகனம்) என நிறுவியது. இவ் வாறு நிறுவியது, இவ்வாராய்ச்சியின் முடிவை உறுதிபெறச் செய்கின்றது.

அறிஞர் கருத்துரை

இவ்வாராய்ச்சி, முன்பு, செந்தமிழ்ச் செல்வி, சிலம்பு 32, பரல், 7, 8 களில் வெளியானதைப் படித்த டாக்டர் மு. வரதராசனுர் அவர்கள், இவ்வாராய்ச்சியின் முடிவைக் குறித்துத் தம் கருத்தைத் தெரிவித்ததைக் கீழே காண்க:

அன்புடையீர்,

தங்கள் 'முல்லைப்பண் ஆராய்ச்சி'யை ஆர்வமுடன் படித்தேன்.

'அவள், நட்பின் பின்றையைப் பாட்டெடுப்பாள்' என்பதற்கு 'அவள் நட்பின்பின் ஐயை (ஐக்குப்) பாட் டெடுப்பாள்' என்று பொருள்காண முயல்கிறீர்கள். 'நட் பின்' என்பது ஓரடியிலும் அதனோடு சார்தலை உடைய 'பின்' என்னும் உருபு அடுத்த அடியிலும் வருதல் புலமை

சான்ற இளங்கோவடிகள் போன்றாரின் பாவில் காணத் தக்கது அன்று.

மற்றொரு பொருளாகிய 'நட்பின் பின்பாட்டெடுப் பாள்' என்பதிலும் அக்குறை உளது; அன்றியும், அப் பொருளில் 'ஐயை' என்னும் சொல் பொருட் சிறப்பு இழக்கின்றது.

'பின்னை' என்ற இயற்பெயர் 'பின்றை' எனத் திரிந்த தாக அடியார்க்கு நல்லார் கூறுவதும் வழக்கிற்கு இயைந்த தாக இல்லை.

ஆதலின், 'பின்றை' என்பதைச்சொல்லாகக்கொண்டு, 'பின்னது' என்று பொருள் உணர்தல் தக்கது. முந்து முந்தை என்று ஆதல்போல், பின்று (பின்னது) பின்றை என்று ஐயீற்றுடைக் குற்றுகரச் சொல்லாகக் கொள்ளல் பொருந்தும். நட்பின் பின்னதைப் பாட்டெடுப்பாள், நட்பின் பின்னதாகிய கைக்கிளையை—கைக்கிளையில்— பாட்டெடுப்பாள் என்று பொருள் கோடல், தங்கள் ஆராய்ச்சிக்கு உறுதுணையாகும்.

மற்றும் இத்துறையில் தாங்கள் பெற்றுள்ள நுண் மாண் நுழைபுலமும், இளங்கோவடிகளின் இசைக்கலைக் குறிப்புகளைத் தெளிவாக்க முயலும் ஆர்வமும் மிகப் போற்றத்தக்கன.

தங்கள் அன்புள்ள,

மு. வரதராசன்

'குரல் மந்தமாக' என்னும் பாட்டில், இப் பேராசிரியர் கருத்தின்படியும் குறிப்பிடப்படும் சுரங்கள் ஐந்தே என்பதும், அவை குரல், துத்தம், கைக்கிளை, இளி, விளரி யாகிய ஐந்துமே என்பதும் பெறப்படுகின்றன.

டாக்டர் மு. வ. அவர்கள் கூறியவாறு, 'பின்றை' என்பதற்கு ஏற்படும் பொருள் மாற்றத்தோடு, 'குரற்கொடி' என்பதற்கும் மற்றொரு பொருள் பொருந்துவதையும்

கருதுதல் தகும். முன்பு 'குரற்கொடி' என்பதற்குக் குரலதுகொடி, குரலின்கொடி என ஆறும் வேற்றுமைத் தொகையாய்ப் பொருள் கூறப்பட்டது. அவ்வாறன்றி 'குரற்கொடி' என்பதற்கு இரண்டாம் வேற்றுமை உருபும் பயனும் உடன்தொக்க தொகையாகக் குரலையுடைய கொடி—குரலாகிய மாயவனைக் கணவனாக உடைய கொடி— எனவும் பொருள் கொள்ளல் தகும் எனத் தோன்று கின்றது. இப்பொருளும் பாட்டின் ஏனைய பொருள் களோடு முற்றும் பொருந்துகின்றது. 'கொடுங்கோற் கோவலர்'* 'பைங்காற் கொக்கு'† எனச் சங்க நூலினும் ஆளப்பட்டவை காண்க. மேலே கூறிய உரைகளுள் எவற்றை மேற்கொள்ளினும், சுரவேறுபாடுகள் இல என்ப தையும் கருதுக.

இம்முடிவு இராமநாதன் முடிவை ஒட்டியே அமை யினும், அடிகளார் முடிவுக்கு மாறுகொள முடியினும், இம்முடிவைக் காண வழிகாட்டியது அடிகளாரின் யாழ் நூலேயாகும். தமிழ் இசைக்கும் துறவிகளுக்கும் பெருந் தொடர்பு உண்டு போலும். தமிழ் இசை இறந்து படாது, தம் நூலுள் இடம் இடங்கள்தோறும் பெய்து, அன்று காத்தளித்தவர், இளங்கோவடிகள் என்னும் துறவியார்; இன்று அது மறுமலர்ச்சிபெற, மீண்டும் உயிர்பெற, பேருதவி செய்கின்றதும், ஒரு துறவியார் இயற்றிய யாழ் நூலே யாகும்.

தமிழிசைப் பூங்கா மிக அழகியது, மிகு மிகு தொன்மை வாய்ந்தது இங்குப் பூத்த பூக்களோ பற்பல, பல்வேறு வடிவின, பலவகை நிறத்தன, பலநறு மணத்தன என்பர். பல நூறு ஆண்டுகளாய்ப் பாதுகாப்பு அற்றதா யிற்று, இப்பூங்கா. ஆதலின், அதனுள் முட்டாட் டாழை கள் (முள் - தாள் - தாழைகள், முட்டாள் தழைகளும் கூட), எங்கும் முளைத்துப் பரவிப்படர்ந்து பாதைகளை எல்

* நெடுநல் வாடை, ௩.

† ,, கடு.

லாம் தூர்த்தன. அதனுள் யாரும் நுழைய அஞ்சினர், வழியே காணாது தயங்கினர். அதனுள் நுழைய, நுழைந்து காண, செந்நெறி கண்டவர் விபுலாநந்த அடிகளே யாவார். சங்க இலக்கியங்களைக் காணப் பழைய உரையாசிரியரின் உரைகள் எவ்வாறு துணைபுரிந்தனவோ, அவ்வாறே தமிழ் இசைகளைக் காணத் துணைபுரிந்தது யாழ்நூல். உரையாசிரியரின் உரைகளைக் கொண்டே புதுப்புதுக் கருத்துக்கள் எழுந்தன; அவ்வாறே யாழ்நூலின் துணையைக்கொண்டே புதுப்புதுக் கருத்துக்கள் எழுந்தன, எழுகின்றன.

அடிகளார் காலத்தில் தோன்றாத நூல்கள், இசையையும் இசை ஆராய்ச்சியையும் பற்றியவை, பற்பல அவர் காலத்திற்குப் பின் தோன்றின. அவர் காலத்தில் கிடையா நூல்கள், பிற்காலத்தே கிடைத்தன. ஆதலின், அடிகளார் காட்டிய குறிப்புக்களுக்கு மேலும் செல்லும் வாய்ப்புக்கள் உண்டாயின. இத் துறையில், துணையின்றி இறங்கி, அடிகளார் இயற்றிய தொண்டு அரியது, பெரியது, என்றென்றும் போற்றுதற்குரியது.

ஆய்ச்சியர் குரவை இசை ஒத்திசையாகுமா?

ஆய்ச்சியர் குரவையில், 'குரல் மந்தமாக' என்னும் பாட்டுக் குறிப்பிடுவது ஒத்திசை என்பார் உளர் ஒத்திசை என்பது ஆங்கிலத்தில் 'பாலிபொனி' (Polyphony) அல்லது 'ஆர்மனி' (Harmony) எனப் பெயர்பெறும். பலர்கூடி இசைவுகொண்ட பல சுரங்களின் இசையை ஒரே காலத்தில் (ஒருவர் மாற்றி ஒருவராக அன்று) ஒலிப்பது அல்லது பாடுவது ஒத்திசை எனப்படும். இத்தகு கூட்டிசையில் இன்பங்கண்டது மேல்நாடு. மேல்நாட்டிலும் இவ்வொத்திசை என்பது இடைக்காலத்தே புகுந்த இசைமுறை என்பர். ஒத்திசை பாடுதற்குப் பலர்வேண்டும்; ஒருவரே பாடுவது ஒத்திசையாகாது. இப்பாட்டில் பாடியவர் ஒருவரா பலரா என்பதைக் காணல் வேண்டும். மீண்டும் அப் பாட்டை இங்கு இழுத்து வருதல் நேர்கின்றது.

'குரல்மந்த மாக இளிசம ஞக
வரன்முறையே துத்தம் வலியா—உரனிலா
மந்தம் விளரி பிடிப்பாள் அவள்நட்பின்
பின்றையைப் பாட்டெடுப் பாள்.'

இப்பாட்டின் எழுவாயையும் பயனிலையையும் காண்க. பிடிப்பாள் என்னும் ஒருமை எழுவாய், பாட்டெடுப்பாள் என்னும் ஒருமை வினைகொண்டு முடிகின்றது. குரல் மந்த மாக, இளி சமஞக, துத்தம் வலிவாக, விளரி மந்தமாக (சுரம்) பிடிப்பாள் பாட்டெடுப்பாள் என்பதே அதன் வினை முடிவு. இங்குப் பலர் கூடிப் பாடியதாகவோ, ஒத்திசை பாடியதாகவோ கொள்ளச் சிறிதும் இடமின்று. "ஆய்ச்சியர் குரவையுள் நான்கு நரம்புகள் ஒத்திசைத்துப் பிறக்கும் ஒத் திசை (Harmony) என்னும் இசைக்கிரியை கூறப்பட்டது" எனவும் கூறுவர். இங்கு ஒலித்தவை நரம்புகள் அல்ல; ஏழு நரம்புகள் நிற்கும் முறையில் எழுவர் மங்கையர் படைத்துக்கோள் பெயரிட்டு நிறுத்தப்பட்டனர். அவர் களுள் ஒருத்தியே சுரங்களைப் பாட்டில் கூறியவாறு பிடித்துப் பாடடெடுத்தாள் என்பதே, இப்பாட்டு உணர்த்துகின்றது. இது தெளிவாக முன்பே விளக்கப் பட்டது.

---

3. இசை நரம்புகளின் புதுப்பெயர்

இதுகாறும் செய்த ஆராய்ச்சி, குரல், துத்தம், கைக்கிளை முதலிய பழைய பெயர்களைக் கொண்டே நடைபெற்றது. இப்பெயர்கள், தொன்றுதொட்டுத் தமிழ் நாட்டில் வழக்கில் இருந்தவை, இப்போது வழக்கிறந்தன. இவற்றிற்குப் பதிலாகப் புதுப்பெயர்கள் புகுந்தன. இப் புதுப்பெயர்களும் தமிழ் இசையில் இன்றோ நேற்றோ புகுந்தவைகளுமல்ல; 700, 800 ஆண்டுகளுக்கு முன்பே, இப்பெயர்கள் தமிழிசையில் புகுந்தவை ஆதல் வேண்டும். அடியார்க்கு நல்லாரின் சிலப்பதிகார உரையில் இவை மிக விரவிக் காணப்படுகின்றன. அவர் காலத்திலிருந்தே குரல் முதலிய ஏழிசைகளுக்கும், முறையே, சட்ஜம் முதலிய ஏழு பெயர்களும் கையாளப்பட்டன. ச. ரி. க. ம. ப. த. நி. என்னும் எழுத்துக்களாலும் அவை உணர்த்தப்பட்டன. இவற்றின் விரிவை இராமநாதன் இயற்றிய சிலப்பதிகாரத் திசை நுணுக்க விளக்கம் என்னும் நூலில் காண்க.

இம்முறையே தக்கது, இப்பெயர்களே பழைய பெயர்களுக்கு நேரான பெயர்கள் எனத் தமிழ் இசை அறிஞர் கையாண்டு வருகின்றனர். இப்பெயர்களையே நாமும் மேற்கொள்வது எளிதாகும். ஆனல், அடிகளார் இவற்றில் தவறு கண்டார்; இவற்றைத் திருத்தியமைத்தார். அடிகள் திருத்தியமைத்த முறையைக் கீழே காண்க:

புதுப் பெயர்	பழைய பெயர் என இப்போது கொள்வது	அடிகளார் காட்டும் பெயர்
சட்ஜம்	குரல்	இளி
இருஷபம்	துத்தம்	விளரி
காந்தாரம்	கைக்கிளை	தாரம்
மத்திமம்	உழை	குரல்
பஞ்சமம்	இளி	துத்தம்
தைவதம்	விளரி	கைக்கிளை
நிஷாதம்.	தாரம்.	உழை.

குரல் என்பதை இக்காலத்தவர் சட்ஜம் என்று கொள்கின்றனர். அடிகளார் சட்ஜம் என்பது குரல் அன்று; இளியே எனக் காட்டுகின்றார். மற்ற சுரங்களும் மேலே தந்த வரிசையின்படி மாறுவதாக அடிகளார் கருதுகின்றனர். இத் திருத்தம் இப்போது வழக்கில் இருக்கும் முறையை அடியோடு மாற்றுவதால் அடிகளார் கூறும் காரணங்களை ஆராய்தல்வேண்டும்.

மாறுதல்களுக்கு அடிகளார் முதலிற் காட்டும் காரணங்கள், யாழ்நூல், பாயிரவியல், பக்கம் 4-இல் காணப்படுகின்றன. திவாகரம் பிங்கலந்தை முதலிய நூல்கள், ஏழு சுரங்களின் ஒலிக்கு ஒப்பவை, எனச் சில விலங்குகளின் ஒலியையும் பறவைகளின் ஒலியையும் குறிப்பிடுகின்றன. இவற்றுள் ஒற்றுமை வேற்றுமைகளைக் கண்டு, பொருந்துவன பொருத்திப் பொருந்தாதவற்றை விலக்கிச்செய்யும் மாற்றங்களே, அடிகள் இப் பகுதியில் செய்யும் ஆராய்ச்சி ஆகும்.

உழை நிஷாதம் ஆகுமா?

உழை என்பது மத்திமம் என, அடியார்க்கு நல்லார் காலத்திலிருந்தே, தமிழ் இசையில் வழங்கி வருகின்றது. அடிகளாரின் ஆராச்சியின்படி, உழை என்பது மத்திமம் அன்று, நிஷாதம் என முடிகின்றது. நிஷாதம் என்னும் இக்கடைசி சுரத்தையே முதலில் அடிகள் ஆராய்கின்றார். அவர் காட்டும் காரணங்களைக் கீழே காண்க:

(1) திவாகரம், பிங்கலந்தை, சூடாமணி நிகண்டு என்னும் நூல்களின்படி, உழை நரம்பின் ஓசை யானையின் ஒலியாகும். "நாரதசிக்ஷை சங்கீத ரத்னகரம் என்னும் வடமொழி நூலாசிரியர்கள் யானைஒலி நிஷாதத்திற்குரிய தென்பர். அங்ஙனமாதலின் உழை நிஷாதம் என்பது பெறப்பட்டது."

(2) "சாமவேத கானம் நிஷாத சுரத்தைத் தொடங்குமிடமாகக் கொண்டது. அதுபற்றி யானைக்குச்

'சாமகா' என ஒரு பெயர் உண்டென வடமொழி நூலார் கூறுவர்." இரண்டாவதாகக் காட்டும் காரணம், முதலிற் கண்ட முடிவை வலியுறுத்துகின்றது என்பது அடிகளார் கருத்துப்போலும். இக்காரணத்தை முதலில் ஆராய் வோம்

அடிகள் சாமகானம் நிஷாதத்தில் தொடங்குகிற தென்பதற்குச் சான்றுகள் காட்டினர் இலர். இக்கால ஆராய்ச்சி சாமவேத கானம் மத்திமத்தில் தொடங்குவ தாகக் கொள்கின்றது. டாக்டர் பர்னல் என்னும் சிறந்த வடமொழி ஆராய்ச்சியாளர் பிட்ச் பைப் (Pitch pipe) என்னும் இசையளவு கருவிகொண்டு, சாமகானத்தை அளந்து கண்டார். இவ்வாராய்ச்சி இவர் அச்சிட்ட அர்ஷேய ப்ராமணம் என்ற வேத நூலுடன் காணப் படுகின்றது. இவர் அளந்து கண்டபடி, சாமவேத கானம் மத்திமத்திலேயே தொடங்குகிறது; நிஷாதத்தில் அன்று. நாரத சிக்ஷை 2-ஆம் அத்தியாம், சாமவேத கானத்தின் முதல் சுரம் மத்திமத்திலேயே தொடங்கு கின்றது எனக் கூறுகிறது என்பர்.* 'மத்திமத்தில் தொடங்கும் சாமவேதகான சுரத்திற்குப் பெயர் பிரதம அல்லது முதல்சுரம் என்று அச்சாமகானமே கூறு கின்றது,' எனத் தாம் எழுதிய 'இசைமுறை அமைப்பைக் கற்க முன்னுரை' 'Introduction to the study of musical scale' என்னும் நூலில் அல்லன் தானியலு (Alain Danielu) என்னும் இசை அறிஞர் கூறுகின்றார். அவர் இதைக் குறித்து ஆங்கிலத்தில் எழுதியதை† அடிக்குறிப்பிற் காண்க. இசைப் பேரறிஞர் கோ சுவாமி என்பவரும், அவர் எழுதிய 'இந்திய இசையின் காதை (The story of indian music) என்னும் நூலில் இவற்றைக்குறித்து எடுத்துக்

* "யா சாமகானம் பிரதம சருவணர் மத்யமஸ்வர:" நாரத சிக்ஷை.

† "In the classification of sama veda the notes are simply numbered starting from madyama which is called prathama (first)"

காட்டுவனவும் இவையே.* சென்னைப் பல்கலைக் கழகப் பேராசிரியர் சாம்பமூர்த்தி அவர்கள் எழுதிய தென் இந்திய இசை (The south indian music) நான்காம் புத்தகத்தில் சாமவேத கான சுரங்கள் ம, க, ரி, ச, நி, த, ப எனக் காட்டி, மத்திமத்திலேயே சாமகானம் தொடங்குவதையும் குறிக்கின்றார். ஆதலின், சாமகானம் மத்திமத்தில் தொடங்குகின்றது என்பதே உறுதியாகின்றது. நிஷாதத்தில் தொடங்குகின்றது என அடிகளார் கூறியது, தவறாக முடிகின்றது. யானை சாமகா எனப் பெயர் பெற்றது, அதன் ஒலி, சாமவேதம் தொடங்கும் மத்திம சுரத்தை ஒத்திருப்பதால் என்பதும் ஏற்படுகின்றது. ஆதலின் யானையின் ஒலி, உழை என்றும், உழை மத்திமம் என்றும் கண்டது எஃகு நுண்செவி. 'செவி நேர்பு வைத்த செய்வுறு திவவின் நல்யாழ்' நவின்று நவின்று ஆயிரம் ஆயிரம் ஆண்டுகளாகப் பண்பட்ட இசை நுண்உணர்வு உண்மையைக் கண்டது என சமகா என்னும் யானையின் பெயர் நிலைநாட்டுகின்றது. அடிகளார் சான்றுக்கு எடுத்த சாமகா என்னும் சொல்லே, அவர் கருத்திற்கு மாறான பொருளை உணர்த்துவதாயிற்று.

இத்தகு சொல்லைக் கொண்டு, பல நூறு ஆண்டுகளாகப் பயின்றுவரும், உழையே மத்திமம் என்னும் இசைச் கொள்கையை மாற்றிக் கொள்வது தக்கதாகுமா? கருதுக.

இனி இராமநாதன் அவர்கள் தாம் எழுதிய 'சிலப்பதிகாரத் திசை நுணுக்க விளக்கம்' என்னும் நூலில் அடிகளார் கூறியதை அவர் பெயரைக் குறிப்பிடாது மறுத்துள்ளார். இராமநாதன் கூறும் காரணங்கள் வேறு. அவர் யானையின் ஒலியை உழை எனக் கொண்டது செம்பாலைக் கென்றும், வடவர் அதே ஒலியை நிஷாதம் எனக் கொண்டது அரும்பாலைக்கென்றும், செம்பாலையின் உழை,

* "Narada was the first man who Identified the vedic notes into that of the folk music stating that the seven notes of the saman called prathama dvithiya etc. are Madyama Ganthara etc of the folk music"

Page 20. The story of Indian Music.

அரும்பாலையில் தாரம் அல்லது நிஷாதத்தின் அளவை ஏற்பதைக் கணக்கு முறைப்படி காட்டுவர். அவ்வாறாயின், ஒவ்வொரு பாலைக்கும், எவ்வொலி எவ்வொலி பொருந்தும் எனத் தமிழ் நூல்கள் காட்டவில்லை; வடநூலும் காட்டிற்றில்லை; தாம் கூறியவை எப்பாலைக்கு அல்லது எந்தக் கிரமத்திற்குப் பொருந்துவன என அவை சுட்டவும் இல்லை.

விலங்கின் ஒலியும் பறவையின் ஒலியும், சுரங்களின் அமைப்பிற்குத் துணை செய்தன என்பர் ஆராய்ச்சியாளர். ஒவியப் புலவன் தன் கலையை அமைக்கத் துணை செய்தவை இயற்கையின் வனப்பும், அதன் அமைப்பும், அது ஏற்ற நிறங்களும் ஆகும். இயற்புலவனுக்கும் இயற்கையே பெருந் துணையானது. இயற்கையின் பல்வேறு நிலைகளும், உளத்தை இயக்கும் பல்வேறு இயற்கை உணர்ச்சிகளுமே இலக்கியக் கலைக்கு இன்றியமையாதனவாயின. இவ்வாறே, இசைப் புலவனுக்கும் துணை புரிந்தவை இயற்கை ஒலிகளே. இயற்கையாக எழுந்து செல்லும் ஒலிகளை, வேறு வேறு நிலைகளில், வேறுவேறு சுரங்களாகப் பிரிக்கலாம், அவற்றைக் கொண்டு, இசைக்கலை அமைக்கலாம் என வழி காட்டியவை. விலங்கின் ஒலிகளும், பறவைகளின் ஒலிகளும் என்பர். எந்தெந்தச் சுரங்களின் அமைப்பிற்கு எந்தெந்த ஒலி பொருந்தும் என ஒப்புமை கண்டனர். சுரங்களின் அமைப்பைத் தாண்டி, நுண்ணிய கணக்கு முறைப்படி, நுண் அலகுகள் ஏற்றுச் சுரங்கள் பாலையுள் புகுந்த பின்னர், அவ்வொலிகளுக்கு ஒப்புமை கண்டனர் என்பது பொருந்தாது என்பர். அவை கணக்குள் பட்டு வரையறை பெற்றபின், அவற்றிற்கு ஒப்புமை காட்டுவது எதற்கு? அத்தகு ஒப்புமையால் இசைக்கலைக்குப் பயன் என்ன? இவையெலாம் ஆழ்ந்து ஆராய்தற்குரியன. இவ்வாராய்ச்சி இங்கு வேண்டுவதன்று. ஒப்புமை காட்டிய தமிழ் நூல்களும் இசை நூல்கள் அல்ல, நிகண்டுகள். இவற்றை ஆதாரமாகக் கொண்டு இசை முறையைத் திருத்துதலே பொருந்தாதாகும். இராமநாதன் காட்டிய காரணங்களே தக்கவை எனக் கொள்ளினும் அடிகளார் கருத்திற்கு அவை மாறுகொளவே அமைகின்றன.

சட்ஜம் இளியாகுமோ?

இனி, சட்ஜம் என்பது குரல் அன்று, இளியே என்பதற்கு அடிகளார் காட்டும் காரணங்களைக் காண்போம். "இனி, நிஷாதத்தை அடுத்து வருவது ஷட்ஜம் 'ஏனை ஆறு சுரங்களும் பிறத்தற்கு இடமானது' என்பது 'ஷட்ஜம்' என்னும் பெயர்க் காரணமாகும். உழையை அடுத்து வருகின்ற இளியும் எல்லாப் பண்ணிற்கும் அடிமணையாதலின் பட்டடை என்னும் பெயரினைப் பெற்றதென முன்னர்க் காட்டினும். பண்டை இளி பிற்காலத்து ஷட்ஜம் ஆகும்." இவை அடிகளார் காட்டும் காரணங்கள்.* இவற்றை ஒவ்வொன்ருகப் பிரித்துக் காண்போம்.

ஏனை ஆறுசுரங்களும் பிறத்தற்கு இடமானது ஷட்ஜம் எனப் பெயர்க் காரணம் கூறியவர் சங்கீத இரத்தினுகரத்தின் ஆசிரியர், சாரங்கதேவர் என்பர். இவர் யானையின் ஒலி நிஷாதம் எனக் கூறியவர்களுள் ஒருவர் என்பதை அடிகள் முன்பு எடுத்துக் காட்டியதை நினைக. இவர் தந்த இசைக் குறிப்புப் பொருந்தாததைப்போலவே, இவர் கூறும் பெயர்க் காரணமும் பொருந்தாதாகின்றது. 'சட்ஜம்' என்னும் சொல் ஆறுசுரங்களும் அதனின்றும் பிறப்பது என்னும் பொருள் தருவது அன்று; இலக்கணப்படி அது 'ஆறிலிருந்து பிறப்பது' என்றே பொருள்படும். 'ஷட்ப்ய ஜாயதே ஷட்ஜம்' ஆதலின் ஆறிலிருந்து பிறப்பது என்பதே அதன் பொருள். அண்டஜம—முட்டையிலிருந்து பிறப்பது, அம்புஜம்—தண்ணீரிலிருந்து பிறப்பது, போன்ற சொற்களையும் காண்க. ஆறிலிருந்து பிறந்ததென்று கொண்டால் தைவதத்திலிருந்தா சட்ஜம் பிறந்தது! "இப்பொருள் கொண்டால் வடமொழி இசை நூல்கள் கொண்ட இசை முறையே தவருகவன்ருே முடிகின்றது" என எண்ணினர் போலும் சாரங்கதேவர்; அதன் பொருளையே மாற்றினர். ஆறும் அதனின்றும பிறப்பது என்று இசைக்குப் பொருந்தப் பெயர்க் காரணம் கற்பித்தார். இத்துணிவைக் கொண்டார் அல்லர், அவருக்கு முன்தோன்றிய

---

* யாழ்நூல், பாயிரவியல், பக்கம், 4.

(அவருக்கு ஆயிரம் ஆண்டுகளுக்குமுன்பு தோன்றிய) நாரதசிட்சை ஆசிரியர். அவர், நெஞ்சு, மிடறு, அண்ணம், பல், நாக்கு, மூக்கு என்னும் ஆறிலிருந்து, (ஆறு இடங்களிலிருந்து) பிறப்பது சட்ஜம்* என்றே எழுதிச் சென்றார். இப்பெயர்க் காரணங்களை ஆராயுமிடம் இதுவன்று; ஷட்ஜத்தின் பிறப்பும் வளர்ப்பும் எங்கோ புதைபட்டுக் கிடக்கின்றது. அதைத் தோண்டி எடுப்பதும் இங்குப் பொருந்தாதாகும். ஆறும் பிறத்தற்கு இடமாவது என்ற பொருளே பிழையுடையது; இலக்கணப்படியும் பிழைபட்டது; முன்னோர் கூறிய காரணத்திற்கும் மாறுபட்டது என்பவைகளே இங்குப் போதியன. முன்பு சாமவேத கானம் ஷிஷாதத்தில் தொடங்கியது எனப் பிழைபட உணர்ந்ததுபோல் இங்கும் ஷட்ஜம் என்னும் பெயர்க் காரணத்தையும் பிழைபட உணர்ந்து, அதை முதற் காரணமாக அடிகள் இங்குக் காட்டுகின்றார் என்பதைக் காண்க.

பெயர்க் காரணம் யாதானால் என்ன? ஷட்ஜம் ஆறும் பிறப்பதற்கு இடமாகத்தானே இப்போது கருதப்படுகின்றது? அவ்வாறே கருதி, அதையே ஆதார சுரமாகக் கொண்டு தானே பாடப்படுகின்றது? ஆதலின், இதைக் குறையற்றதாகவே கொண்டு, அடிகளார் காட்டிய காரணங்களை மேலும் ஆராய்வோம். அடிகள் இங்குக் கையாளுவது அளவை முறை; அஃதாவது ஒப்புமையுள்ள இருபொருள்களைக் காட்டி, அவற்றினின்றும் பெறும் பொதுத் தன்மையைத் தம் முடிபாகக் கொள்கின்றார். அவர் காட்டும் அளவை முறையாவது :—

ஆறுசுரங்களும் பிறப்பதற்கு இடமானது சட்ஜம்;
பண்கள் பிறப்பதற்கு அடிமணை (இடமானது) இளி;
ஆதலின், சட்ஜமே இளி அல்லது இளியே சட்ஜம் [என்பது.

இவ்வளவை முறையும் முடிபும் குறைபாடுடையன. இக்குறைபாடுகளை ஓர் எடுத்துக்காட்டால் விளக்கலாம். அங்

* The Story of Indian music by O. Gosvami page, 33.

குலம், அடி, முழம் என்பவை 'அளவறி' சொற்கள் அல்லது நீள அளவைக் காட்டும் பெயர்கள்.

அடி பிறப்பதற்கு ஆதாரமானது அங்குலம்;
முழம் பிறப்பதற்கு ஆதாரமானது அடி;
ஆதலின், அடியே அங்குலம், அங்குலமே அடி,

என்னும் அளவை முறையையும் அளவை முடிபையும் ஒருவாறு ஒப்பும், அடிகள் காட்டியவை. ஒப்புமை உடையவாகக் காட்டும் இரு பொருள்களும் தம்முள் முற்றிலும் ஒப்பன அல்ல; ஆதலின் இந்த அளவை தரும் முடிபு தவறுடையதாகின்றது. அடிகள் முதல் அளவை உரையில் காட்டும் சுரங்களும், இரண்டாம் உரையில் காட்டும் பண்களும், தம்முள் சிறிதும் வேற்றுமையின்றி ஒப்பவை அல்ல. பண்களுக்குள்ளே சுரங்கள் அடங்குவன எனினும், பண்கள் வேறு, சுரங்களும் வேறு. இவை இரண்டும் ஒன்றெனக் கருதப்படா. இவற்றிற்குள்ள ஒற்றுமை வேற்றுமைகளை உணர, சட்ஜம் அல்லது குரல் எவ்வாறு ஆறு சுரங்களும் பிறப்பதற்கு இடமாகின்றது என்பதை உணர்தல் வேண்டும். பண்களுக்கு, எவ்வாறு இளி அடிமணையாகின்றது என்பதையும் அறிதல் வேண்டும் இவற்றைத் தெரிந்துகொள்ள சுரங்கள் என்பவை எவை, அவைகளை எவ்வாறு அமைத்தனர், பண்கள் என்பவை எவை, அவை எவ்வாறு பண்ணப்பட்டன அல்லது பண்ணப்படுகின்றன என்பவற்றை ஒருவாறேனும் அறிதல் வேண்டும்.

சுரங்களின் அமைப்பு

இசைவல்லோர், இசை ஒலியைப் பிரித்து, அதன் பிரிவுகளுக்கு இட்ட பெயர்கள் சுரங்கள் என்பவை. இசை ஒலி ஒரே அளவாக நிகழ்வதன்று; ஏற்றமும் தாழ்வும் இடைப்படு நிலைகளும் இசையின் ஒலிக்கு இயற்கையாக அமைந்தவை. எழுகின்ற இசையின் ஒலி ஒரு கீழ்நிலையில் தொடங்குகிறது; உயர்ந்து உயர்ந்து சென்று மேல்நிலை அல்லது உச்சிநிலையை அடைகின்றது. இவ்வாறு, கீழி

ருந்து மேலே செல்லும் இசை ஒலியின் போக்கை அளவிட்டுச் சிறு துண்டுகளாகப் பிரித்தனர். கீழ்நிலையிலிருந்து, மேல் நிலை வரையில் தொடர்ந்து செல்லும் இசை ஒலியை, எந்தெந்த இடங்களில் பிரித்தால், ஒவ்வொரு பிரிவையும் மற்றொரு பிரிவிலிருந்து, தனித்தனி துண்டுகளாக அறிய முடியும் என வரையறை செய்து பிரித்தனர். இவ்வாறு ஏழு இடங்களில் இசையின் போக்கைப் பிரித்து அறிய முடியும் எனக் கண்டனர். அவற்றை ஏழு பிரிவுகளாக்கினர்; ஒவ்வொரு பிரிவிற்கும் ஒவ்வொரு பெயர் இட்டனர். இவ்வாறு பிரித்த இசை தெரி பிரிவுகளுக்குச் சுரங்கள் என்று பெயர். சுரம் என்பதற்குத் தமிழ்ப் பெயர் நரம்பு. பழைய காலத்தே யாழ் நரம்பைக் கொண்டே சுரங்களை நிறுவியதால், சுரங்கள் நரம்பு என்றே பெயர் பெறலாயின. அச்சுரங்களால் பெற்ற இசையும் யாழ் என்றே பெயர் பெற்றது.

குரல், துத்தம், கைக்கிளை, உழை, இளி, விளரி, தாரம் என்னும் ஏழும் (சட்ஜம், ரிஷபம், காந்தாரம், மத்தியமம், பஞ்சமம், தைவதம், நிஷாதம் என்பவை வடமொழிப் பெயர்கள்) இவ்வாறு பிரித்த சுரங்களின் பெயர்கள். குரல் என்னும் கீழ் நிலை முதற் பிரிவில் இசை தொடங்குகிறது. அதினின்றும் சிறிது உயர்ந்தவுடன் அது துத்தம் எனப் பெயர் பெறுகிறது; துத்தத்திலிருந்து சிறிது உயர்ந்தவுடன் அது கைக்கிளை எனப் பெயர் பெறுகிறது. இவ்வாறே ஏழு சுரங்களும் ஒன்றிலிருந்து ஒன்று உயர்ந்து சென்று மேல்நிலையைச் சேருகின்றது.

குரல் முதலிய சுரங்களின் பிரிவுகள் அரைகுறை மதிப்பாகப் பிரித்தவைகள் அல்ல. கணக்கு முறைப்படி அளவிட்டுப் பிரித்தவைகளாக அமைகின்றன. குரல் என்னும் சுரம் தொடங்குவது ஒரு மடங்கு இசை ஒலி கொண்டது என்றால், அதற்கு அடுத்துள்ள துத்தம் குரலைவிட அரைக்கால் ($\frac{1}{8}$) மடங்கு மிகுந்து, ஒன்றே அரைக்கால் ($\frac{9}{8}$) அளவுகொண்டது. கைக்கிளை குரலைவிடக் கால்மடங்கு மிகுந்து ஒன்றேகால் ($\frac{5}{4}$) அளவு கொண்டது.

குரலைவிட அரை மடங்கு மிகுந்து, ஒன்றரை ($\frac{3}{2}$) அளவு கொண்டது இளி. முறைப்படி செய்து, சற்றும் இளகாமல் முறைப்படி கட்டிய நரம்புகளைக் கொண்டே, இவ்வளவு களைப் பழைய காலத்தே அறிய முடிந்தது. ஒரே இயல்புடைய நரம்புகள், வேறு வேறு அளவில் வேறு வேறு ஒலிகளைத் தருவன. நரம்பின் அளவைக்கொண்டு ஒலியின் அளவைக் காணமுடியும். இவ்வாறே அளவு முறைப்படி ஏனைய சுரங்களும் அமைக்கப்பட்டன. இசையின் மேல் எல்லை, குரலிலிருந்து இரண்டு மடங்கு கொண்டது என அமைத்தனர். குரலின் இசை அளவை முதலில் வரையறை செய்து கொண்டு அதையே அடிப்படையாக, ஆதாரமாக, வைத்து ஏனைய சுரங்களையும் வகுத்தனர்; ஆதலின் குரல் அல்லது சட்ஜம் ஏனைய ஆறு சுரங்களும் பிறத்தற்கு இடமாவதைக் காண்க.

இசை முறையில் இவ்வாறு இசை ஒலியின் சிற்றெல்லையை நிறுவி அதை அடிப்படையாகக் கொண்டு ஏனைய சுரங்களை வகுத்தல் மிக இன்றியமையாதது. இச்சிற்றெல்லையை ஆதார சுரம் என்பர். ஆங்கிலத்தில் இதைப் பேசிக் டோன் (Basic Tone) அல்லது (Basic note) என்பர். Tone என்னும் ஆங்கிலச் சொல்லுக்கு நேர்ப் பொருள் குரல் என்பதே. ஆதாரசுரம் என்பதைக் குறிக்க ஆங்கிலத்திலும் தமிழிலும் ஒரே பொருளையுடைய ஒரு சொல் அமைந்தது குறிக்கொள்ளத் தக்கது. ஆதாரசுரம் என்பதே இசையின் குரல், இசைக்கு இயற்கையாய் அமைந்த குரல். ஆதாரசுரம் என்பதைக் குறிக்கக் குரல் என்னும் சொல்லைத் தமிழில் கையாளுவது எவ்வளவு பொருண்மை வாய்ந்தது என்பதைக் காண்க. இவ்வாறு இயற்கை நிலையை ஒட்டிக் குரல் என்னும் இசையின் சிற்றெல்லை அமைந்ததால், எல்லா இசை முறைகளுக்கும் ஒப்பத் தமிழ் இசை முறையும் அமைகின்றது. குரலைப் போலவே சற்றேறக்குறைய, 256 ஒலி அலை அசைவுகளைக் கொண்டதே சட்ஜம் என்னும் ஆதார சுரமும், ஆங்கிலத்தில் C என்னும் அடிப்படைக் குரலும் (basic tone) ஆகும். சீனர் இசை முறையில் கூங் (Kung) என்னும் முதல்சுரம் இதே அளவு கொண்டது என்பர்.

அடிகளாரின் அளவை உரைகளுள் முதல் உரையின் படி, ஷட்ஜம் அல்லது குரல் ஏனைய ஆறு சுரங்களும் பிறத்தற்கு எவ்வாறு இடமாகின்றது என உணர்ந்தோம். இனி, அவர்களின் இரண்டாவது அளவை உரை, 'இளி, எல்லாப் பண்ணிற்கும் அடிமணை' என்பதை ஆராய்தல் வேண்டும். இங்கு ஆராயவேண்டுவது இரு கூறுகளாகப் பிரியும். பண்கள் என்பவை எவை, அவற்றை அமைப்பது எங்ஙனம், என்பது முதற்கூறு. பண்களுக்கு அடிமணை இளியாவது எங்ஙனம் என்பது இரண்டாவது கூறு. இக் கூறுகளை ஒன்றன்பின் ஒன்ருக ஆராய்வோம்.

பண்கள் அமைக்கும் முறை

பண் என்னும் சொல், இங்கு இராகம் என்னும் பொருளில் ஆளப்பட்டுள்ளது. இச்சொல் இராகத்தோடு இணைத்துப் பண்ணிய செய்யுளை அல்லது பாட்டைப் பிற்காலத்தே உணர்த்துவதாயிற்று. இங்கு நாம் ஆராயவேண்டுவது, பண்கள் அல்லது இராகங்கள் எவ்வாறு தோன்றின அல்லது அமைக்கப்பட்டன என்பதே.

பண்கள் அல்லது இராகங்கள் என்பவை, சுரங்களில் சிலவற்றையோ அல்லது பலவற்றையோ தொடர்பு பெறச் சேர்த்து, இனிமை தருமாறு, மக்கள் உள்ளத்தை இயக்குமாறு, பாடும் இசை ஒலி அமைப்புக்கள் ஆகும். இவைகள் சொற்கள் அற்றவை, வெறும் இசை ஒலியையே கொண்டவை.

பண் அமைக்கும் முறையை ஓர் எடுத்துக்காட்டால் விளக்கலாம். இயற்புலவன் அல்லது கவிஞன் கவி அல்லது செய்யுள் செய்வதைப் போலும், இசைப் புலவன் இராகத்தை அமைத்தல். கவிஞனுக்கு எழுத்துக்கள் பயன்படுதல்போல இசைப் புலவனுக்குச் சுரங்கள் பயன்படுகின்றன. கவிஞன் எழுத்தொலிகளால் கவி செய்கிருன். இசைப் புலவனே ஒன்ருேடொன்று இயையும் சுரங்களின் ஒலியால் இசைச் செய்யுள் அல்லது இராகத்தைச் செய்கி

ளுன். செய்யுள் இயற்றுதற்குத் தக்க அசைகள் கொண்ட சீர்களைத் தெரிந்தெடுத்து, அவற்றை இசைவு பெறத் தளை பொருந்த அமைத்துக் கவிஞன் செய்யுள் செய்கிறுன். இசைப் புலவனும் பண் அமைப்பிற்குத் தக்க சுரங்கள் கொண்ட இசைத் துண்டுகளைத் தெரிந்தெடுத்து, அவை ஒன்ருேடொன்று இசைவு பெறப் பொருந்துமாறு கண்டும், தொடர்புகொளப் பண்ணியும் பண்ணைச் செய்கிறுன்.

சுரங்களைக் கண்டவாறெல்லாம், தாறுமாருகச் சேர்த்தால், அவைகள் இன்னிசை தாரா; பண்களும் ஆகா. சுரங்களிற் சிலவே ஒன்ருேடொன்று சென்று இயைவன. ஒரு சுரத்துக்கு மூன்றும் ஆறும் பகைச் சுரங்கள். அவற்றின் ஒலி ஒன்ருேடொன்று இயைவன அல்ல. அவற்றை ஒலித்துக் கேட்டால் வெறுப்பே தோன்றும்; ஆதலின், இவை பண்கள் அமைப்பதற்குப் பயன்படுவன அல்ல. குரல் என்னும் சுரத்தின் ஒலியும் அதன் ஐந்தாம் சுரமாகிய இளியின் ஒலியும் ஒன்ருேடொன்று சென்று ஒட்டிக்கொள்கின்றன, பிளவின்றி இயைகின்றன. இவற்றின் சேர்க்கையால் பிறக்கும் ஒலி, இன்னிசை தருகின்றது. குரலும் இளியும் சேரும் இசைத்துண்டு பண் அமைப்பதற்கு மிகப்பொருத்தமாக அமைகின்றது. அவ்வாறே இளியின் ஐந்தாம் சுரமாகிய துத்தத்தின் ஒலியும் இளியுடன் ஒன்றுபட இயைகின்றது. இவ்வாறே சுரங்களை ஐந்தாம் ஐந்தாம் சுரமாகப் பொறுக்கிச் சேர்ப்பது இராகம் அமைப்பதற்குத் தக்கதாக அமைகின்றது. இவ்வாறு ஐந்தாம் ஐந்தாம் சுரமாகத் தெரிந்தெடுத்து ஒன்ருேடொன்றைப் பிணித்துப் பிளவின்றி இயையுமாறு தொடுக்கும் முறையை ஐந்தன் தொடர்புமுறை, (cycle of fifths) ச. ப முறை, சட்ஜ பஞ்சம சம்வாதித்ய முறை, குரல் இளி முறை, கிளைமுறை என்பர். எல்லாப் பண்களுக்கும் இந்தக் குரல் இளி முறையையே சிறந்ததெனக் கொண்டனர் தமிழர்.

'ஏழு சுரங்கள் மட்டுமே அமைக்கப்பட்டன என முன்பு கண்டோம். அவற்றில் ஓர் ஐந்தாம் சுரத்தைப் பொறுக்கலாம். மீண்டும் அந்த ஐந்தாம் சுரத்திற்கு மற்று

மோர் ஐந்தாம் சுரம் எங்குள்ளது? எஞ்சிய சுரங்கள் இரண்டே உள்ளன' என ஐயம் வேண்டா. தமிழ் இசை முறை வட்டப்பாலை முறை; ஒரு வட்டத்தில் ஏழு சுரங்களும், கணக்கு முறைப்படி அமைத்த இடைவெளிகளைத் தம்மிடையே கொண்டு, வட்டமாக நிற்பன. ஆதலின், வட்டத்தின் பேரில் சுற்றிச் சுற்றி வேண்டிய சுரங்களைப் பொறுக்கும் வரையில் எத்தனை தடவை வேண்டுமானாலும் எண்ணிச் செல்லலாம். ஒன்று முதல் ஏழு வரையில் தொடர்ந்து சுற்றிச் சுற்றிச் செல்லும் ஒலித்தொடரிலிருந்து, ஐந்தாவது ஐந்தாவதாக, வேண்டிய துண்டுகளை நறுக்கி எடுக்கலாம். இவற்றை இன்னும் விரிக்கிற் பெருகும்; விரிந்த நூலிற் கண்டுகொள்க.

இவ்வாறு ஐந்தாவது ஐந்தாவதாய்ப் பொருந்தும் இசைத் துண்டுகளைக் கொண்டு பண்ணமைத்தனர். ஒன்றிலிருந்து மற்றொன்று ஐந்தாவதாக அமையின், அது இளியின் இடத்தை ஏற்பதாகும். இதுவே குரல் இளிமுறையில் (கிளை முறையில்) பண் அமைக்கும் முறை. இனி, அடிகளாற் குறிப்பிட்ட அடி மணை என்பதையும் ஆராய்வோம்.

'அடிமணை' என்பதற்குச் சிறப்பாக இரண்டு பொருள்கள் கொள்ளலாம். அவற்றில் ஒன்று பட்டடை என்னும் பொருள். பட்டடை என்னும் சொல் இக் காலத்தில் பட்டரை என வழங்குகிறது என்பர். "சீரிடம் காணின் எறிதற்குப் பட்டடை நேரா நிரந்தவர் நட்பு" என்றார் திருவள்ளுவர். எறிதற்குப் பட்டடை என வள்ளுவர் சுட்டுவதைக் காண்க. பட்டடை என்பது எறிதற்கு, வெட்டுதற்கு, வெட்டி எடுத்தற்கு இடமாவது, துண்டு செய்வதற்கு இடமாவது எனப் பொருள் உணர்த்துவதைக் காண்க. பண்கள் அமைப்பதற்கு இசை ஒலியை வெட்டுமிடம், இசைத் துண்டுகளை எறிதற்கு இடம், இளியாகின்றது. 'எல்லாப் பண்களுக்கும் அடிமணை இளி' என்பது, எல்லாப் பண்களையும் ஆக்கும் இசைத் துண்டுகள் இளி என்னும் பட்டரையில் வெட்டி எடுக்கப்பட்டன, அல்லது பண்களை எல்லாம் ஆக்கும் இசைத் துண்டுகளை

'எறிதற்கு' வெட்டுதற்கு இடம் இளி எனப் பொருள் இசைத்து நிற்கின்றது. 'இசைத் துண்டுகளை ஒன்றோடொன்று இசைய இணைப்பதற்குப் பட்டடையாவது, இளி, என்றும் பொருள் கொள்ளலாம்.

அடிமணை என்பதற்கு மற்றொரு பொருள் அடியில் இடும் மணை அல்லது அடிப்படை என்பது. எல்லா அமைப்பிற்கும் அடியிற் படுத்து உறுதிபெறச் செய்த அடிப்படை அல்லது மணை ஒன்று வேண்டப்படும். அதன்மேல், அமைப்புக்கள் எழும். இளி என்னும் அடிமணைமீது, ஐந்தன் துண்டுகள் என்னும் இளித் துண்டுகளை அடுக்கி அடுக்கி இசை அமைப்பை எழுப்பினர். இவ்வாறு இளித் துண்டுகளையே அடுக்கி அடுக்கி (ஏனைய துண்டுகள் இங்குப் பொருந்தா) சேர்த்துச் சேர்த்துப் பண்ணிப் படுத்தது பண். இவ்வாறு இயைபு பொருந்தச் சிறிதும் இடைவெளியின்றிப் பொருந்துமாறு பண்ணிய பண்ணே பாடுந் தொழிலுக்கு ஏற்ப அமைந்த பண் அல்லது இராகம் ஆகும்.

பட்டடை, அடிமணை என்பவற்றிற்கு வேறு பொருள்களும் உள; அவை பிற்காலத்தே எழுந்த பொருள்கள் என்பர். ஆதலின், இங்குக் கூறிய பொருள்களில் எதை ஏற்றாலும், அஃது அடிகளார் கருத்துக்கு மாறுகொளவே அமைகின்றது. சுரங்கள் வேறு, பண்களும் வேறு; சுரங்களுக்கு அடிப்படை வேறு, பண்களுக்கு அடிமணையும் வேறு; இவை இரண்டும் ஒன்றே ஆகா. ஆதலின் ஆறு சுரங்களும் பிறத்தற்கு இடமாவது சட்ஜம், பண்கள் பிறத்தற்கு அடிமணை இளி. ஆதலின், இளியே சட்ஜம் என்ற முடிவு ஏற்கத்தகுமா ? கருதுக.

ஒலி ஒப்புமை காட்டும் வடநூல், சட்ஜத்திற்கு மயிலின் ஒலியைக் குறிப்பிடும். தமிழ் நூல்கள், இளிக்கு மயில் ஒலியை ஒப்புமை காட்டவில்லை. பிங்கலந்தை இளிக்குக் குயிலின் ஒலியை ஒப்புமை காட்டும்; திவாகரமோ தவளையின் ஒலியை ஒப்புமை காட்டும்; இங்கும் ஷட்ஜமே இளி என்பதற்கு ஒலி ஒப்புமையைக் காணோம். இளி இசை

முறையில் இச்சுரங்கள் மிக முக்கியமானவை என முன்னர்க் கூறியவைகாட்டும். இந்த இன்றியமையாத ஒலிகளைப் பற்றியே தமிழ் நூல்கள், பிங்கலந்தையும் திவாகரமும், மாறுபடும்போது இவற்றிற்கு அமைவுகாண முயல்தலும் இவற்றை அடிப்படையாகக் கொண்டு கணக்கு முறை ஏற்ற சுர அமைப்புக்களை மாற்றுதலும் பொருந்துமா? கருதுக.

ஏனைய சுரங்களுக்கும் அடிகள் ஒப்புமை கண்டவிடத்து அவற்றைத் தழுவியும் ஒப்புமை காணுதவிடத்து அவற்றை எவ்வாருவது பொருத்தியும் அமைவு காண்கின்ருர். இவற்றை எல்லாம் ஆராய்தல் வேண்டற்பாலதன்று. விலங்குகளும் பறவைகளும் அவைகளுக்குக் குறிப்பிட்ட சுரங்களின் மிகுந்து கத்துதல் அல்லது கூவுதல் கூடாதென்னும் வரையறைக்குக் கட்டுப்பட்டு நடப்பனவா? அவை இன்புறும் போதும், துன்புறும்போதும், பகைகொள்ளும்போதும், இணைதலை விரும்பும்போதும், இயற்கையாக, அவற்றின் ஒலிகள் மாறுபடுவன; ஒலிகளின் தன்மை மாறுபடுதலோடு மட்டுமன்று, அவற்றின் ஒலி அளவே (Pitch) மாறுபடுவன என்பர் ஆராய்ச்சியாளர். இவ்வாறு நிலையற்ற ஒலிகளைக் கொண்டும், மாறுபடும் நிகண்டுகளை (இசை நூல்களை அல்ல) ஆதாரமாகக் கொண்டும் சுரங்களின் இயல்பை நிறுவுதல் பொருந்தாதாகும்.

இனி அடிகளார் ஒலி அலைகளின் கணக்கு முறைப்படியும் இவ்விசைத் தானங்களை நிறுவுகின்றனர். இதைக் குறித்த அவர் ஆராய்ச்சி, யாழ் நூல் இசை நரம்பியல், 56, 57-ஆம் பக்கங்களில் காணப்படுகின்றது. புல்லாங் குழலின் முதல் சுரத்தில் எழும் ஒலி, 254 ஒலி அசைவெண்களைக் கொண்டது என்பது, அடிகளார் காட்டியபடி உண்மையே. ஆனல், இதன் ஒலியே இளி, குரல் அன்று என எவ்வாறு கொள்வது? இளிக்கு அசைவெண் 256 அல்லது 254 என யாரும் கூறியதாய் அடிகள் காட்டினர் இலர். "மேற்கூறிய வங்கியத்தை அழுத்தமாக ஊதினல் அதனின்றும் (முதல் துளையினின்றும்) எழும் அலைகளின் தொகை முன்னையினும் மூன்று மடங்காகும். இப்போது உள்ள அசை

வெண் 768 ஆகும்'' எனவும் அவர் காட்டுகின்றார். நடுத் தரமாக ஊதினால் அதனின்றும் எழும் ஒலி 512 அசை வெண்கள் கொள்ளும் என்பதும் இதனால் பெறப்படும். ஒரு துளையினின்று எழும் ஒலி, ஒரே தன்மையாக அமைய வில்லை; மூன்று வகையாக அமைகின்றது. 256 அசை வெண் உடையது ஒன்று, 512 அசைவெண் உடையது மற்றொன்று, 768 அசைவெண் உடையது மூன்றாவதா கின்றது. பழங்காலத்தே வங்கியத்தை எந்த நிலையில் ஊதிச் சுரங்களை நிறுவினர்? வலிவு நிலையிலா, சமன் நிலையிலா, மெலிவு நிலையிலா? இதைக் குறிப்பிடும் சான்று கள் ஒன்றும் காட்டப்படவில்லை. இத்தகு சான்றுகள் இருப்பனவாகவும் தெரிந்தில.

இதைப்போலவே யாழ் நரம்புகளின் ஒலியும் ஒரு நிலைத்த முடிவைத் தருவதாக அமையவில்லை. நரம்புகள் கட்டப்படும் இடத்திற்கேற்ப, நரம்புகளின் அளவிற்கேற்ப, அவற்றின் மெலிவு அல்லது திண்மைக் கேற்ப அவை தரும் ஒலிகள் அமைவன. பழங்காலத்தே கட்டிய நரம்புகள், எத்தகையன, எவ்வளவு நீளத்தன, எவ்வாறு கட்டப் பட்டன, என வரையறை செய்யச் சான்றுகள் கிடைத்தில. ஆதலின் இத் துறையில் நிகழும் ஆராய்ச்சி, படைத்துக் கொள்ளும் கற்பனை உலகில் நிகழ்வதாக முடிகின்றது; ஒரு நிலைத்த முடிவைத் தருவதற்கும் பயனற்றதாகின்றது.

முன்பு அடிகள் சான்று காட்டிய திவாகரமே, குரல் முதலிய ஏழு சுரங்களையும், ச, ரி, க, ம, ப, த, நி, எனவே, முறையே குறிப்பிடுகின்றது. ஏழு இசைகளையும் குறிப் பிட்டு, அவற்றிற்குரிய எழுத்துக்களை இந்நூல் குறிப்பிடு வதைக் கீழே காண்க.

"குரலே, துத்தம், கைக்கிளை, உழையே
இளியே, விளரி, தாரம் என்றிவை
எழுவகை இசைக்கும் எய்தும் பெயரே
சவ்வும், ரிவ்வும், கவ்வும், மவ்வும்
பவ்வும், தவ்வும் நிவ்வும் என்றிவை
எழும் அவற்றின் எழுத்தே யாகும்."

(திவாகரம், இசைப்பகுதி.)

அடிகள் சான்றுக் கெடுத்த ஒரு நூலே இவ்வாறு கூறும்போது, அடியார்க்கு நல்லார், இவற்றையே அவர் உரையில் குறிப்பிடும்போது, தமிழ்ப்பெரு மக்கள் இவற்றையே, பல நூறு ஆண்டுகளாகக் கையாண்டிருக்கும் போது, இவற்றைத் தக்க காரணமின்றித் தவறு எனத் தள்ளிவிடுதல் தகுமா? கருதுக. இசைக்கு ஊற்றாகியது தமிழ்நாடு. இசை அறிவில் சிறந்தவர்கள் தமிழ் மக்கள். இசை நுட்பம் பலவற்றைக் கண்டவர் தமிழர். இத்தகு இசைப் பண்பாடுடைய மக்கள் புதுப்பெயர்களைத் தாமே ஆக்கிய காலத்தில் அல்லது புதுப்பெயர்களை மேற்கொண்ட காலத்தில், ஆராயாமல், இசைக்காது கொண்டு, அளந்து அளந்து துணியாமல், எதற்கு எது புதுப்பெயர் என, மேற்போக்காக ஏற்றனர் எனக் கொள்ளத்தான் தகுமா? கருதுக. பல நூறு ஆண்டுகளாக எதற்கு எது புதுப் பெயர் எனக் கையாண்டதை, இன்னும் கையாளுவதை—தக்க சான்றுகள் காட்டி மறுக்கப்படும் வரையில்—மகிழ்வுடன் மேற்கொள்வதே, நமக்கினி 'கருமமும் தருமமும்' ஆகும்.

